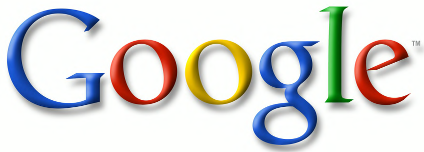



TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

LE
SENTIMENT DE LA NATURE
AVANT LE CHRISTIANISME

OUVRAGES DE M. V. DE LAPRADE :

A LA MÊME LIBRAIRIE.

QUESTIONS D'ART ET DE MORALE. 1 vol. in-8° : 7 fr.

LIBRAIRIE MICHEL LÉVY.

PSYCHÉ. Odes et poëmes, 3ᵉ édition, un vol. in-18.
POEMES ÉVANGÉLIQUES. 3ᵉ édition, un vol. in-18.
LES SYMPHONIES. Idylles héroïques, 2ᵉ édition, un vol. in-18.

LIBRAIRIE DENTU.

LES VOIX DU SILENCE. Un vol. in-18.

Paris. Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Cie, rue des Poitevins, 6.

LE SENTIMENT

DE

LA NATURE

AVANT LE CHRISTIANISME

PAR

VICTOR DE LAPRADE

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Ce, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS

1866



INTRODUCTION

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ÉVOLUTION DES ARTS

ET DU SENTIMENT DE LA NATURE

CHAPITRE I.

TEMPS PRIMITIFS. LA PAROLE.

I

L'homme primitif n'a pu naître enfant; il a paru sur la terre dans la plénitude de son intelligence et de sa force. Toutes les traditions religieuses sont unanimes sur ce point. Le raisonnement confirme ici les histoires sacrées. Que serait devenu l'embryon humain éclos sur le sable ou sur l'herbe? qui l'aurait défendu des mille causes de mort répandues autour de lui dans la création? quelle nourrice l'aurait allaité?

Pas plus que le corps de l'homme, l'esprit humain n'a commencé par l'enfance. Comme Minerve du cerveau de Jupiter, l'âme est sortie tout armée du sein de Dieu. Si l'on admet, avec certains philosophes, l'hypothèse d'un animal progressif et la formation successive de l'intelligence par une série de sensations transformées, des milliers de siècles ne suffiront pas pour combler

l'abîme logique qui sépare ce singe à face humaine du sauvage le plus grossier. Des instincts de la brute perfectible, rêvée par les sensualistes, au plein exercice de la raison et de la vie morale, toute transition est impossible.

Mais il ne suffit pas d'admettre la préexistence de l'activité et de la raison pour expliquer la genèse intérieure; il y a autre chose à l'origine de nos idées qu'un simple fait de conscience retourné laborieusement au dedans de nous-mêmes, et un premier syllogisme d'où sortira peu à peu tout ce que l'homme doit savoir de Dieu, de la société et de la nature. Dans cette question de l'origine de nos connaissances, les philosophes ont trop souvent fait abstraction de l'élément primordial et nécessaire, c'est-à-dire de la vie. Ils ont cru pouvoir raconter la formation de l'intelligence sans tenir compte à l'homme de sa qualité d'être vivant; or la vie humaine comporte l'exercice de toutes les puissances du corps et de l'âme. L'homme, en apparaissant sur le globe, n'y pouvait subsister qu'à la condition d'être complet dès le premier jour. La vie humaine a déployé, dès l'origine, tous ses caractères essentiels. Dieu ne s'y est pas pris à deux fois pour animer cette argile qui est devenue l'homme: un souffle y a suffi.

C'est méconnaître la noblesse de la nature humaine et ses lois vitales que de se demander par quelle sensation isolée, par quelle idée particulière, par quel acte restreint l'humanité a pris possession de l'existence. Étroite philosophie, science funèbre qui prétend trouver avec le scalpel et sur le cadavre le point précis d'où la vie s'est élancée! Tous les faits de la vie morale, comme ceux de la vie physique, devaient être simultanés et contempo-

rains, pour qu'un être de notre espèce, pour que l'Adam primitif subsistât seulement une heure. Les philosophes qui, pour expliquer l'homme et son intelligence, ont voulu tout ramener à une seule idée génératrice, à un seul sentiment, tous ceux qui ont fait commencer la vie dans un détail et non pas dans l'ensemble des fonctions, ont inventé un automate, mais n'ont pas connu l'homme vrai; ils sont allés d'une hypothèse à des abstractions, sans jamais entrer dans la réalité et dans le vif.

Après son divorce avec la religion, et depuis des siècles, la science n'est plus en contact qu'avec la nature morte. Dès le moyen âge, par un excès différent, par l'abus même de l'ascétisme, la science s'acheminait, à travers la scolastique et les abstractions, vers ces méthodes funèbres qui ont engendré le matérialisme, à force d'oublier la nature et la vie. Il y a péril à philosopher ailleurs qu'en plein soleil, et sous l'œil de Dieu comme Moïse au Sinaï, comme Platon au cap Sunium. Il n'est pas bon d'emprisonner la sagesse dans une officine d'alchimiste, au milieu des cornues, dans une cellule de moine en face d'une tête de mort. A défaut de la lumière de Dieu, suivons les clartés de la nature; oublions un moment les abstractions de la science moderne pour nous faire une image de l'homme naissant. N'interrogeons sur les premières opérations de l'esprit ni Buffon, ni Condillac, ni les psychologues modernes; mais assistons par la tradition et la poésie au réveil de l'âme fraîchement créée en face du splendide univers.

Voici le faîte d'un large plateau où serpentent de grands fleuves; les cimes neigeuses qui versent les eaux et l'océan qui les engloutit apparaissent à l'horizon.

Parmi les cèdres immenses flamboyant des clartés de l'aurore, dans les hautes herbes où foisonnent des milliers d'êtres vivants, au milieu des animaux qui bondissent sous les premiers rayons du soleil, l'homme s'est levé dans l'impatiente vigueur de la jeunesse. En un même instant indivisible, tous les bruits, tous les parfums, toutes les formes ont pénétré son âme assez vaste pour tout sentir, assez puissante pour tout dominer. Les sentiments innombrables qu'il éprouve se confondent en un seul, mais c'est celui de l'immensité, c'est celui de l'infini. Enveloppé de la nature, à peine sorti des doigts de Dieu, sa personnalité se cherche encore dans sa conscience indécise ; la limite ne lui apparaît nulle part. Rien n'arrête sa vue dans les profondeurs du ciel et sur l'étendue de la mer. Les êtres qui fourmillent à ses pieds ne lui semblent pas vivre d'une autre vie que la sienne et celle de la terre qui les porte. Les montagnes, le soleil et la mer ne sont à ses yeux qu'un seul animal sans bornes et dont lui-même se sent à peine distinct.

Mais à la même heure une autre immensité surgit dans l'homme avec la raison, et vient faire contre poids à cet infini de la nature qui l'assiége et le presse de toute part. Dieu lui parle à travers sa conscience comme à travers les organes de son corps; l'homme est enveloppé de cette invincible parole; elle pénètre par tous ses pores; elle s'insinue dans tous les replis de sa pensée; il n'entend, il ne voit, il ne sent qu'elle. Dieu autour de lui, Dieu au-dedans de lui-même, voilà cette première et unique sensation, ce germe tant cherché de toutes ses idées, cette origine de toute sagesse et de toute vie. Oui, l'homme intellectuel, oui, l'humanité tout entière a commencé par une seule idée, mais c'est par l'idée de l'infini.

Ce premier colloque avec la divinité, d'où toute science devait naître, a laissé dans la race d'Adam un vague et mystérieux souvenir que consacrent toutes les traditions. C'est l'heure solennelle où le Créateur a fait don de la parole à l'argile animée par son souffle et façonnée de ses mains. La plupart des cosmogonies païennes concordent avec la *Genèse* sur les grands traits de cette révélation première au milieu d'un paradis terrestre. De ce dialogue entre Dieu et l'homme date la société et la loi religieuse; l'histoire de la parole et des arts a le même commencement.

Est-ce manquer de respect aux livres sacrés que d'adorer aussi, dans ce divin colloque, l'œuvre par excellence et le type de la poésie? La parole immatérielle, qui des lèvres de Jéhovah frappa l'âme et l'oreille de notre premier père, n'eut-elle pas dans l'univers visible ses commentaires et son merveilleux accompagnement?

Pour mieux graver l'enseignement auguste dans ce nouvel être fait d'esprit et d'argile, la terre tout entière fut douée d'un langage pénétrant. Les splendeurs et les harmonies de l'Éden continuaient dans l'intelligence humaine la révélation commencée. Les pages étincelantes de la création ne pouvaient contredire la parole du Créateur. Colloque plus humble de l'homme et de la Nature, quelle dut être cependant votre infinie magnificence! Un écho de la parole de Jéhovah retentissait dans les tonnerres et les avalanches, dans les soupirs des vents nouveau-nés à travers les forêts vierges, dans les murmures des fleuves et dans les clameurs des océans. L'oreille la discernait dans le roulis des astres lointains et dans le bourdonnement du moucheron; elle éclatait dans les flammes des soleils couchants et des

aurores; comme un subtil arome, elle pénétrait dans l'homme par tous les pores, achevant à travers tous ses organes la révélation donnée avec la parole, et la faisant circuler avec le sang jusque dans son cœur et dans ses veines.

Tel dut être, apportant à l'âme une sorte d'omniscience, le sentiment primitif de la Nature. Formée ainsi dans l'extase et dans le premier enivrement de la vie sous le coup de la parole créatrice, cette première synthèse renfermait toutes les connaissances humaines dans ce qu'elles ont de plus virtuel et de plus profond. L'universalité de nos sciences d'aujourd'hui représenterait mal cette science originelle accordée à l'homme dans la parole. Sous cette première impression de la nature, l'homme fut un instant infaillible. C'est l'heure où Dieu met en face d'Adam tous les animaux et tous les êtres de la création et lui ordonne de les nommer : « et le nom qu'il donna à chacun, dit la *Genèse*, est son véritable nom. » Ce nom primitif, qu'est-ce autre chose que l'exacte définition, le signe vivant, la science complète de chaque objet? Expression du premier sentiment de la Nature, ce premier langage fut à la fois la poésie, la philosophie, l'ordre entier des connaissances, aux anciens jours de l'humanité. Posséder la parole, dans la société primitive, c'était posséder la sagesse. L'homme, investi par Dieu de la parole, reçut avec elle une vaste connaissance englobant à la fois le monde physique et le monde moral. A ce premier langage doué d'une si merveilleuse puissance chez celui qui le parle et chez celui qui l'entend, correspond le premier sentiment de la Nature, germe vigoureux d'où sortiront toutes les branches les plus diverses du savoir humain.

Après ce jour où l'universel Adam reçoit la révélation primitive avec la parole et la première impression de la nature, ce jour où l'âme s'éveillant au sein de l'univers prend possession de la vie et se sent pénétrée, enveloppée de l'infini, une heure solennelle marque la première scission opérée dans l'homme entre les éléments divers de cette idée, de ce sentiment unique, de cette vivante synthèse qui constitue son intelligence et son être moral tout entier.

Le premier besoin, la première souffrance, issus de la première faute, viennent rompre cette harmonieuse unité de l'être humain et son intime union avec son Dieu. L'incessante révélation opérée dans l'Éden par le Verbe direct et par l'organe du monde extérieur sera remplacée par un savoir laborieusement acquis et glané par lambeaux. En cueillant le fruit du bien et du mal, l'homme a brisé l'attache qui le retenait encore, heureux nourrisson de l'infini, suspendu entre les doigts et sur le sein même du père de toute chose. Dans cette cruelle rupture, il acquiert de sa personnalité libre, de sa séparation d'avec le Créateur et les autres êtres créés, une conscience que la douleur rend plus distincte et plus vive. Il hésite dans la connaissance de ce qui l'entoure, mais il s'affirme plus énergiquement lui-même; il est appelé à reconstruire par une longue suite d'efforts cette synthèse primitive brisée et dispersée dans sa chute. Sous le nom de Sagesse il devra reconquérir, mais avec quelle gloire et dans quelle plénitude! l'innocence et le savoir du premier âge. Il les retrouvera, Jéhovah lui-même s'en est porté garant. Par le noble et dur exercice de la liberté morale dont il est investi, l'homme aura fait sien et personnel ce qu'il

a reçu d'abord gratuitement; il aura transformé cette jouissance confuse de l'Éden en un bonheur clairement et pleinement possédé.

Mais nous ne faisons pas ici l'histoire morale de l'homme; bornons-nous au seul sentiment poétique. Confondu à l'origine avec la vie elle-même, mêlé à toutes les impressions de l'âme naissante, à toutes les révélations qu'elle reçoit de la nature, ce premier sentiment se morcelle au moment où s'accomplissent dans l'intelligence toutes les autres abstractions. La distinction primordiale, point de départ de la division de nos connaissances et d'une sorte de démembrement des facultés de l'âme, ne date point d'un fait logique, mais d'un fait vital; elle ne sort pas seulement de l'attention, de la comparaison, du jugement, elle naît de la première douleur.

L'intelligence humaine appartient encore tout entière au sentiment de l'infini; elle reçoit encore toute sa science d'une sorte de pénétration, d'impression générale et confuse du monde extérieur, alors que l'homme s'est déjà distingué des êtres qui l'environnent par les besoins de son corps et par la douleur. Les rapports de l'homme avec la nature se trouvent donc scindés en deux parts dès l'origine. Du côté de son corps, elle lui apparaît à travers ses mille besoins et par la douleur; du côté de son esprit, il ne la voit, il ne la connaît encore que dans un seul et unique fait, la révélation confuse de l'infini, le sentiment du divin; tout le futur savoir de l'humanité réside en germe dans cette impression faite sur lui par la nature.

Mais, si peu développée qu'elle soit par l'analyse, cette première science, éclairée encore des enseigne-

ments de l'Éden, constitue, pour l'homme des temps primitifs, une sorte de divination, une synthèse vivante, pour ainsi dire, et douée par elle-même de la plus merveilleuse fécondité.

La vertu de cette science originelle, toute spontanée et inspirée, n'est pas une pure hypothèse, comme celle de l'homme-singe de quelques sophistes. Quoique nous remontions ici par la pensée vers une époque antérieure à tous les souvenirs écrits de l'humanité, il existe des traditions, des monuments même placés sur la limite des âges anté-historiques et de l'histoire, et qui peuvent nous aider à reconstruire la figure du sage primitif.

Les plus anciens livres qui nous soient parvenus, ceux de Moïse, les *Védas* de l'Inde et les lois de Manou, le *Zend-Avesta* de Zoroastre, le *Chou-King* des Chinois, attestent tous, chez les premiers législateurs héritiers et représentants de l'âge patriarcal, cette union dans une seule science, la science religieuse, de toutes les connaissances divines et humaines, physiques et morales. La notion de Dieu renfermait alors, et le même homme possédait à la fois, tout ce qui était nécessaire à la vie de l'âme, à la vie sociale et jusqu'aux moindres notions d'hygiène et d'industrie; tout cela est écrit de la même main dans chaque législation primitive.

Si fière que soit l'humanité d'aujourd'hui des travaux qu'elle exécute après trois mille ans de vie historique, elle n'a pas le droit de se trouver bien supérieure en force et même en science aux auteurs des gigantesques constructions qui datent d'un âge antérieur aux premiers monuments écrits. Les pyramides, le lac Mœris, les obélisques, le labyrinthe d'Égypte, les temples d'Ellora, toutes les hypogées de l'Inde, des montagnes entières

sculptées à jour comme une boule d'ivoire, témoignent des ressources merveilleuses que possédèrent ces vieilles races.

N'y a-t-il pas là une science, une industrie d'une autre nature et plus merveilleuses que les nôtres, la preuve d'une puissance et d'une fécondité prodigieuse, dans cette première synthèse, dans ce premier savoir, ou plutôt dans cette divination d'où émanaient à la fois la loi civile et religieuse et la technique des arts?

Les livres de Moïse et ceux de Manou, l'architecture de l'Égypte et de l'Inde n'appartiennent pas à l'hypothèse, mais à l'histoire. La vigueur et l'universalité des esprits qui créaient de tels monuments n'étaient pas, à l'âge où ils parurent, un fait personnel et nouveau. Tous les grands fondateurs de peuples, tous les grands patriarches se donnent eux-mêmes pour les héritiers d'une époque et d'une sagesse supérieures.

L'hypothèse de cette sagesse primitive est donc fondée sur des traditions certaines. A la juger par ses derniers disciples, qui sont les premiers maîtres des âges historiques, le sentiment religieux était le fondement même de cette sagesse. Elle était formée de la révélation donnée à l'homme avec la parole et de cette pénétration du monde extérieur que nous appelons le sentiment primitif de la Nature.

Aux premières lueurs des temps historiques, cette sagesse nous apparaît encore dans les grandes figures des législateurs qui succèdent aux patriarches. Amoindri déjà et transformé, le voyant primitif se laisse alors mieux embrasser et mieux définir par notre intelligence moderne.

L'ensemble des connaissances humaines reste encore

enfermé dans une seule synthèse, et il existe encore des âmes assez puissantes pour contenir ce vaste monde. Le principe de leur sagesse est le même qu'au temps de l'Éden : l'oubli de la personnalité dans la contemplation de l'infini, une docilité absolue à la double révélation faite par le langage et par le spectacle de la nature. C'est par là que les fondateurs des nations concentrent en eux toutes les sources de la science sociale; et de leur parole jaillissent les flots d'eaux vives où de longues générations doivent s'abreuver.

Le caractère de la science primitive, c'est donc l'universalité; son principe, c'est l'inspiration; son occasion et sa forme, c'est le sentiment de la Nature. En descendant à des époques bien moins reculées que les âges marqués des noms de Moïse, de Zoroastre et d'Orphée, au moment où la philosophie a déjà fait un pas hors des sanctuaires et va se développer dans son indépendance, nous trouvons encore, dans Pythagore par exemple, un type du sage primitif. La science morale, la science physique, la poésie, toutes les notions de l'industrie et des arts sont renfermées et forment un ensemble indissoluble dans une seule intelligence. Mais nous pouvons remonter avec certitude plus haut que Pythagore. Les livres de Moïse démontrent cette union, dans un seul esprit et sous la forme de la poésie, de toutes les connaissances d'une époque et d'une race, depuis la théologie jusqu'aux moindres procédés des arts mécaniques.

Un homme de notre temps qui posséderait la même universalité, et, si l'on veut, la même somme de science et de sagesse, n'en aurait pas plus de ressemblance avec le sage primitif. Rien de plus contraire que ces deux âmes, et les deux méthodes par où le savoir leur est donné.

La sagesse moderne, composée de mille petites sciences disséminées et qu'il faut laborieusement acquérir l'une après l'autre, n'a aucun rapport avec cet état de l'esprit qui constituait le patriarche, c'est-à-dire le savant, le législateur, le prêtre, le poëte des anciens jours. Nous ne prétendons pas analyser le principe de cette sagesse, en préciser le point vital; bien des gens ont souri déjà de nos témérités historiques.

Ramenons à des proportions plus humbles et dans le domaine très-borné de ce livre nos assertions sur cette sagesse antique à laquelle on nous reprochera de trop sacrifier le savoir moderne. Le sentiment de la Nature fut l'agent, secondaire sans doute, mais indispensable dans la formation de ces grandes synthèses, dans l'éducation de ces voyants primitifs, de ces chefs de race dont les noms subsistent à peine, comme dans celle des législateurs et des poëtes dont les écrits nous attestent encore l'universalité. En face du monde extérieur, au seul aspect des formes, des couleurs, des mouvements, de tous les phénomènes visibles, à la seule impression des bruits, de la lumière, des parfums et de l'air vivifiant, des harmonies de toute sorte, percevoir les rapports essentiels et généraux qui unissent l'âme et le corps humain à la nature et celle-ci à son auteur, tel fut le don accordé à ces hommes du premier âge et comme une suite de la révélation édénique. Dans ce livre infaillible de la création où s'écrit la pensée de Dieu, ils savaient lire à première vue ce qu'il est indispensable à l'homme de connaître du monde invisible, ils savaient discerner ce qu'il y a de vie propre dans les objets et leur signification comme témoignages d'une vie supérieure. Les rapports des choses avec les besoins et les sentiments de l'homme, avec

les idées et les volontés divines apparaissaient à leurs yeux plus perçants, avec une clarté qui s'est obscurcie pour nous à mesure que l'homme, se repliant sur lui-même, a cessé de contempler la nature avec cette première ferveur. C'est pour un état pareil qu'a été fait le plus ancien nom du sage chez tous les peuples, celui de *voyant*. Mais en leur livrant ces milliers de secrets, tant de notions utiles pour compléter la révélation morale, tant de connaissances essentielles à l'hygiène du corps et de l'âme, au gouvernement et à l'accroissement de la race, la nature leur transmettait du même coup l'exemple et les éléments du langage approprié à l'enseignement, à la conservation des vérités qu'elle leur révélait.

Par les rhythmes et les figures, par la mélodie et la couleur, par cette constante incarnation de l'idée dans l'image, la poésie est la langue la plus semblable à cette parole vivante qui se nomme l'univers. C'était le langage le mieux fait pour ces nourrissons de la nature ; ce fut le lait et le miel de ces peuples au berceau. Les éducateurs des nations ne connurent pas d'autre langue. La poésie fut d'abord toute la parole, toute l'institution sociale ; et la première poésie fut identique au premier sentiment de la Nature. Le sage fut poëte, c'est-à-dire créateur, par un don, moral à coup sûr, mais aussi par le même fait qui le constituait *voyant*, c'est-à-dire intelligent du monde extérieur à l'homme.

Nul autre art que la poésie ne règne encore dans cette société première dont le patriarche est en même temps le savant et l'artiste, le pontife et le roi. La poésie, c'est-à-dire la parole par excellence, ne s'y manifeste jamais que sous sa forme la plus animée et la plus vivante, c'est-à-dire unie au chant et à la mimique, indissolublement

mêlée à la musique et à la danse, comme la forme et la couleur sont unies dans l'univers au son et au mouvement. L'hymne, une prière qui renferme à la fois l'énumération des attributs de la divinité et de la nature et la généalogie de la race, qui contient sous cette forme la physique, la morale et l'histoire, tel est le premier acte de la poésie. Toutes les œuvres les plus anciennes de la parole, les livres de Moïse, les *Védas*, les premiers lambeaux de poésie grecque appartiennent à ce genre lyrique. Les premières épopées, toutes religieuses avant d'être héroïques, s'éloignent peu de l'ode par les caractères essentiels et ne sont guère qu'une collection d'hymnes toujours chantées et accompagnées de danses.

Pour que naissent les divers genres de poésie, les arts divers, les diverses formes sociales et enfin les sciences, il faudra qu'une grande scission s'opère dans l'unité de la sagesse primitive, une division des races et des langues représentée dans nos traditions par l'histoire de Babel. A cette scission, qui s'accomplit alors au sein de la famille humaine, correspond le premier démembrement du sentiment de la Nature, et le premier amoindrissement du sage, du poëte primitif.

Mais le plus ancien et le plus noble des arts qui emploient la substance matérielle, l'architecture est sur le point de naître, et avec ses monuments, les évolutions diverses de l'intelligence prennent des dates certaines. L'histoire de l'esprit humain par celle des arts va commencer.

II

Avant d'entrer dans le premier temple pour y voir éclore les arts divers, assistons encore en plein soleil à la

célébration de la prière, à l'hymne des anciens jours chanté par Linus et par Orphée dans les bois de Thrace et sur les plateaux de l'Asie par les patriarches des Aryas.

Sous un chêne contemporain de la terre le poëte est debout, couronné des plantes sacrées; il tient la lyre primitive, l'écaille de la tortue surmontée des cornes du bouc. La peuplade est couchée autour de lui dans les hautes herbes, les regards des hommes flottent encore vaguement dans la torpeur du réveil. La parole s'est élancée de l'âme du voyant, les guerriers frémissent et se dressent à sa voix, comme au souffle de Notus ou de Borée les vagues se lèvent sur la plaine immobile de l'océan. Échappés de la bouche prophétique, les rhythmes sonores tournoient dans l'air étroitement mariés aux accords de la lyre. Le front du pontife s'illumine, l'harmonieux frémissement de ses lèvres se communique à tous ses membres; la lueur de son regard, le geste de sa main accompagnent la note qui s'envole; ses pas s'agitent et décrivent sur le gazon les méandres que parcourt sa pensée; la mélodie intérieure, écho de l'universelle musique, rayonne autour de lui comme une chaleur lumineuse et pénètre l'enveloppe grossière des tribus engourdies; leurs cris inarticulés, leurs mouvements tumultueux reproduisent dans un sauvage ensemble le refrain de la danse et du chant sacré; l'enivrement de la vie se communique à cette foule inerte; elle tourbillonne prête à se ruer dans tous les sens à travers la forêt. Mais retenus par l'invisible frein de l'harmonie, comme les astres qui roulent dans leurs orbites, les hommes gravitent autour du divin chanteur; leurs pas s'arrêtent ou se précipitent, suivant qu'il presse ou ralentit le courant

de la parole et avec elle les effluves de la vie. Enlacés dans les rets de la sainte harmonie, les animaux sont immobiles au milieu de l'enceinte tracée par les danses. Les vents accompagnent cette voix avec respect; les rameaux des arbres se balancent sur le rhythme ordonné, comme s'ils étaient touchés par les doigts du poëte. Sur le cours de la mélodie se règle l'épanchement des sources et la marche impétueuse des fleuves. Tantôt la peuplade écumante se rue en avant sur les pas de son Orphée et traverse en un jour les plus larges vallées et les plus hautes montagnes; tantôt, dans une plaine, ou sur un sommet, elle forme autour de la lyre un cercle paisible et s'assied en rond, apprenant à se nourrir des fruits de Cybèle. Le lait et les caresses des mères se répandent avec les accords pour alimenter les nourrissons sur le mode prescrit. Les guerriers brandissent le javelot contre les bêtes fauves et les races barbares. Selon la corde qui vibre, les âmes s'enlacent dans la ronde pacifique des Muses, ou bondissent convulsivement avec les Corybantes et les Ménades.

Telle fut la puissance de la poésie primitive attestée par l'immense respect dont l'entourent les plus anciennes traditions. Les langues, ces infaillibles historiens de la formation des idées, portent encore témoignage de cette mystérieuse énergie de la parole poétique et de son action sur la nature elle-même. Le mot de *carmen*, l'ancien nom latin du poëme, veut dire aussi magie, sorcellerie; le mot de charme en est dérivé. C'est ainsi que chez nous, au moyen âge, le nom d'*enchanteur* se rattache aussi à la même idée : la toute-puissance de la poésie et de la musique

Quant à nous, convaincu que les fables antiques

sont les plus profondes de toutes les vérités; nous croyons à toutes les mythologies comme renfermant, pour qui sait les y voir, la métaphysique et l'histoire. La Grèce, en particulier, nous raconte les commencements des sociétés humaines, dans des symboles si clairs, si profonds et si élégants, que nous défendrions volontiers le sens littéral des légendes d'Orphée et d'Amphion. Oui, la lyre primitive a bâti des villes, adouci les bêtes du désert et dompté le désert lui-même. Les Grecs n'ont rien dit de trop; et le vieil Orient, pénétré dans ses origines mystérieuses, confirme de jour en jour tous ces miracles opérés par les premiers dépositaires de la parole sociale, de la parole vivante, de la poésie.

Toutes les créations de l'esprit humain résidaient en germe dans ce premier acte de la pensée et de la parole humaine. La poésie primitive est identique à la science, à l'art, au culte primitif. Cette poésie n'eut longtemps qu'une seule forme, l'hymne, c'est-à-dire la prière, une effusion vers le Créateur, un élan de cette parole humaine qui venait de lui. La prière a été la première, comme elle est la plus essentielle des industries de l'homme. La prière fut aussi le premier enseignement social. Tout ce que l'homme savait de Dieu, de la Nature et de lui-même, jaillissait spontanément dans la prière primitive. L'hymne reflétait dans sa forme extérieure, dans les sons, dans les images, dans les couleurs, dans les mouvements, dans les rhythmes, dans cette parole rendue plus concrète par le chant et par le geste, par la musique et par la danse, l'hymne reflétait et commentait tout le sentiment primitif de la Nature. L'hymne avait pour texte moral tout ce que l'homme

sentait au dedans de lui-même, tout ce qu'il pressentait du monde invisible, tout ce qui lui en avait été révélé dans le don de la parole.

En deçà même de l'époque où l'hymne est toute la poésie et la poésie tout l'art et toute la sagesse, dans un âge déjà pleinement historique, nous retrouvons encore dans le genre lyrique cette union de la parole, de la musique et de la danse. Les odes de Pindare étaient chantées et dansées comme les psaumes hébraïques.

Cette poésie première, expression complète de tous les sentiments, de toutes les connaissances du chef de race, du voyant, du patriarche, était faite aussi pour s'emparer du peuple par tous les points sensibles de notre âme et de nos organes. Elle se composait de mouvement et de geste, aussi bien que de musique et de parole imagée; car elle traduisait non pas seulement des idées, mais la vie tout entière; elle engendrait non pas seulement la connaissance, mais aussi l'action. Sentir, savoir, agir, cela est tout un dans l'homme primitif et dans l'enfant. Chaque sentiment chez eux se transforme en acte à l'instant même. Le corps obéit au signe qui le sollicite presque à l'insu de la volonté. C'est pourquoi le voyant, l'homme investi de la parole, le premier pasteur des hommes, unit dans sa poésie tous les systèmes de signes naturels, toutes les formes possibles du langage.

Sous ce vêtement de la poésie, sous son enveloppe matérielle, sous les images, les sons et les mouvements rhythmés, considérons la parole elle-même dans sa nudité; cherchons quel put être le texte de l'hymne primitif inspiré, en tout ce qui n'est pas révélation directe du dieu invisible, par le premier sentiment de la Nature.

Les plus anciens monuments écrits de la poésie confirment nos hypothèses sur la parole primitive ; d'après ce que nous pouvons lire encore aujourd'hui, il nous est donné avec un peu d'imagination et de logique d'entendre confusément les échos de cette poésie antéhistorique et de reconstruire l'hymne de nos premiers pères. Les livres de Moïse, les *Védas* de l'Inde, les plus anciens fragments d'hymnes grecs, malgré la diversité des doctrines religieuses, ont tous, comme poésie, des caractères communs ; on peut conclure des formes qu'y affecte la prière aux caractères essentiels des hymnes de l'âge précédent.

L'idée du temps, l'idée de succession n'apparaît point dans le cantique primordial. Toutes les impressions de l'âme naissante, tous les faits de la vie ont été simultanés. Forme, couleur, parfum, lumière, harmonie, intime propriété des êtres révélés par leur aspect, lois principales exprimées par les grands signes, par les formules vivantes de la création, tout frappe à la fois les sens et la pensée de l'homme. La première poésie reproduira cette simultanéité des sentiments et des révélations. Point de récit développé impliquant pour le même fait des moments divers. L'hymne est un faisceau d'idées jaillissantes avec leurs images, sans rien qui indique entre elles un rapport de succession et un engendrement logique. Le nom de la chose s'élance tout seul d'abord, et plus tard avec l'adjectif qui le caractérise ; le verbe est absent ; rien ne relie entre elles ces diverses propositions ; elles ne sont unies qu'à leur source dans leur objet commun et dans l'âme que frappe l'objet du poëme. Ce jet de la première parole, de la première poésie, l'hymne de l'homme, à son réveil au sein de la

nature, fut comme une sorte de nomenclature des attributs de l'être apparaissant à l'intelligence; attributs saisis par le regard et contemplés par l'esprit dans leur ensemble, mais que la parole humaine ne peut exprimer en un seul mot. Le type fondamental de l'hymne, de toute poésie lyrique, tel qu'il s'est conservé dans plusieurs de nos prières chrétiennes, c'est la litanie. La plupart des fragments attribués à Orphée par l'école d'Alexandrie, les plus vieux lambeaux d'hymnes grecs ne sont que des litanies. La simple émission du nom des choses avant même d'y joindre leurs attributs fut d'abord l'acte intellectuel par excellence, le véritable hommage rendu à l'auteur des choses, la première science, la première poésie, le premier culte.

Nos langues et nos méthodes modernes ne sauraient nous faire comprendre les propriétés du *nom* dans les langues et pour les races primitives. Le nom avait une valeur de représentation complète et révélatrice, une affinité matérielle avec la chose; il portait avec lui une illumination dont rien ne peut nous donner l'idée dans les dialectes et dans les systèmes de signes que nous employons aujourd'hui. Quelle serait la portée de ce passage de la *Genèse :* « Le nom qu'Adam leur donna est leur véritable nom, » si les mots eussent été alors comme de nos jours des signes tout conventionnels, une sorte de monnaie courante pour le commerce des intelligences, mais sans valeur intrinsèque, sans rapports vivants, lumineux, révélateurs avec l'objet désigné? Le nom donné par le patriarche, par le voyant primitif à chacun des êtres de la création portait avec lui la peinture, la définition, l'explication, la science tout entière de cet être; science plus juste, dans ses

traits généraux, que ne saurait la donner aujourd'hui un volume entier d'histoire naturelle. Science et poésie, c'est tout un avec la parole chez l'homme enfant. Par là s'explique ce prodigieux effet civilisateur attribué par toutes les traditions à la poésie. Dans les sociétés premières, la parole fut une force véritable et matérielle, pour ainsi dire; elle enivrait les peuples comme un vin généreux, les éblouissait comme la lumière, les entraînait comme les souffles d'une tempête. Cette poésie commencée dans l'Éden, antérieure au *Cantique* de Moïse, aux hymnes du *Rig-Veda*, fut à l'origine l'acte le plus simple de la parole humaine, la seule émission du vrai nom des choses, une litanie des divers attributs de l'Être infini manifesté par l'univers. Dieu seul et la Nature remplissent d'abord la poésie, l'homme et ses passions ne sauraient intervenir encore. L'homme né de la veille n'a pas d'histoire, à peine est-il en possession de sa personnalité. Son sentiment le plus vif est celui de son union avec le Dieu paternel, avec la nature qui le berce et l'allaite sur son sein; il est tout entier à l'extase, à l'adoration, à l'amour. Un seul art est à la fois asez vaste, assez complet et assez simple pour exprimer cet état de son âme, cette première et enivrante notion de l'universel, de l'infini, du divin dans la nature; et cet art c'est la parole elle-même, c'est la poésie.

Comment cette synthèse originelle renfermant toutes les sciences, tous les arts, toutes les religions dans la poésie, c'est-à-dire dans la parole, va-t-elle se démembrer? Comment aboutit-elle à ces sciences, à ces arts, à ces doctrines morcelées à l'infini qui sont en voie de se décomposer encore dans le monde moderne? C'est là l'objet de l'histoire générale. Mais un seul de nos arts,

un seul des sentiments primordiaux de l'âme humaine, étudié dans ses révolutions, reproduit à nos yeux le mouvement de l'histoire tout entière. En assistant aux phases diverses du sentiment de la Nature, nous verrons comparaître devant nous tous les arts dans un enchaînement harmonieux; et, pour qui saurait dignement évoquer et conduire cette ronde des Muses, tous les faits du monde moral se grouperaient dans leur ordre éternel autour de ces lumineuses déesses.

CHAPITRE II

PÉRIODE ORIENTALE. L'ARCHITECTURE

La naissance de l'architecture, la construction du premier temple marque le commencement des âges historiques, et détermine les caractères de la plus ancienne forme du sentiment de la Nature appréciable avec certitude. Nous sortons du mystère des origines; des témoins encore subsistants nous racontent, depuis ce jour, les impressions faites sur l'esprit de l'homme par le spectacle du monde.

Quoique l'architecture soit l'art le plus religieux et comme la synthèse de tous les arts, elle atteste une scission, une distinction déjà opérée entre certains éléments, certaines facultés inséparables jusque-là dans l'intelligence et dans la famille humaines. Le même homme ne peut plus posséder tout l'art, toute la science et toute la puissance sociale dans une seule puissance, la parole. Avec la division des facultés et des fonctions commence celle des castes. Avec la détermination du sentiment religieux dans telle ou telle forme particulière de culte, commence l'oubli du Dieu immatériel révélé et représenté par la parole, c'est-à-dire l'idolâtrie. Les divers genres d'architecture correspondent aux différentes im-

pressions que les hommes reçoivent de l'ensemble du monde visible. Cette impression n'est pas restée la même pour tous; elle varie suivant les climats et les races. Selon les éléments conservés de la parole primitive, chaque peuple voit la nature à travers sa notion particulière de la divinité. Dans la même impression religieuse de la nature, se dessinent déjà avec certains sentiments spéciaux les principes des arts divers : l'architecture comporte, dès le premier jour, la statuaire et la peinture.

Le sentiment de la Nature, traduit dans un édifice, si vaste qu'il soit, s'est déjà limité et amoindri; il a restreint les perspectives infinies que lui conservait son expression première sous la forme immatérielle de la parole. L'idée du Dieu immatériel, du Dieu un et infini, du Dieu qui réside en dehors et au-dessus de la nature, du Dieu pur esprit, exclut longtemps, chez le peuple qui conserva ce dépôt sacré, non-seulement la statuaire et la peinture, si favorables à l'idolâtrie, mais l'architecture elle-même. Les Hébreux ne bâtissent leur temple que longtemps après Moïse, plusieurs siècles après avoir reçu de lui la loi religieuse et par une sorte d'infraction à cette loi, la veille des schismes, et déjà sollicités par le paganisme voisin.

Exprimer l'idée de Dieu sous une forme plastique, c'est le matérialiser; vouloir représenter l'infini, c'est le circonscrire et l'amoindrir.

Le Dieu pur esprit, l'Éternel invisible, le Jéhovah d'Israël se refusa d'abord à se laisser emprisonner dans les murailles d'un temple, lui que la nature tout entière ne peut contenir.

Le premier temple ne pouvait être construit que sur

un seul modèle, l'édifice de la création. Si informe et si pauvre que fût la plus ancienne construction religieuse, elle représentait le séjour divin, l'univers, dans les conditions qui frappaient le plus la race architecte. La première cabane n'est pas le germe du premier temple, quoi qu'en disent ceux qui font tout dériver de l'expérience et du besoin, pas plus que la parole ne dérive de la première onomatopée échappée des lèvres d'un homme-singe. Comme le voyant, comme le poëte primitif, le premier constructeur de temple était en possession d'une synthèse dont son édifice ne fut que le développement. Pénétré de l'idée de Dieu, il s'assimila toutes les formes du monde extérieur, rochers, forêts et cavernes, qui lui semblaient propres à exprimer son idée. Construits par le panthéisme, les plus anciens temples connus, les immenses hypogées de l'Inde, sont le fruit de cette mystérieuse et terrifiante impression produite par la nature vierge dans les forêts inextricables encore enveloppées d'obscures vapeurs et fourmillant de bêtes féroces et de reptiles monstrueux.

A l'apparition de l'architecture, la parole cessant d'être l'unique expression de la pensée religieuse, et le nouveau langage fait pour exprimer cette pensée se trouvant contraint à employer des substances matérielles, ne peut trouver ses éléments que dans le monde extérieur. Il est nécessairement inspiré par le sentiment de la Nature.

Malgré ce qu'elle a de nos jours encore d'essentiellement propre à rassembler, à unir, de synthétique en un mot, quoiqu'elle soit enfin l'art social et religieux par excellence, l'architecture n'en marque pas moins l'ère de la première division opérée parmi les hommes.

L'architecture est contemporaine du régime des castes; elle ne commence qu'après la rupture de l'unité primitive de la famille humaine.

De la plus ancienne œuvre d'architecture mentionnée dans les traditions, de la tour de Babel date la dispersion du genre humain, c'est-à-dire sa division en tribus et en races distinctes. On peut trouver à cette légende biblique bien des sens différents; le seul que nous ayons à exprimer ici est celui qui s'applique à la naissance de l'architecture.

La construction du temple suppose déjà des industries diverses, des classes d'ouvriers travaillant sous une autorité commune. Cette autorité prédominante, c'est le sacerdoce qui règle à la fois pour l'édifice religieux et pour la société tout entière le plan de l'ensemble et la distribution des moindres détails. Mais le pontife de l'âge architectural n'est déjà plus le voyant, le patriarche, le poëte révélateur de l'âge primitif. Le voyant lui-même est atteint dans ce démembrement des facultés humaines qui date de Babel. L'antique patriarche s'est dédoublé; il n'est plus roi et prêtre à la fois. Ses aptitudes et ses fonctions sont divisées entre la caste sacerdotale et la caste guerrière. Cependant le pontife hérite pleinement de tout le domaine moral du patriarche primitif; il est encore seul savant, seul poëte, seul architecte; il possède seul l'ensemble de la connaissance humaine de son temps. Mais la guerre et l'industrie étant nés de la division des hommes en nations et en tribus, le sacerdoce demeure une fonction tout intellectuelle; il voit au-dessous de lui les classes industrielles et même la classe guerrière.

Tous les arts qui n'existent encore qu'au sein de l'ar-

chitecture restent donc subordonnés au sacerdoce. La parole elle-même, dans sa plus haute expression, la poésie, est emprisonnée dans les temples avec l'idée de Dieu, avec l'ensemble de la connaissance humaine. Les développements de la poésie, comme ceux des autres arts et comme toute l'histoire, n'ont de dates certaines que depuis la naissance de l'architecture.

La forme primitive de la poésie, l'hymne, la poésie lyrique, est par excellence la poésie des sanctuaires. Mais un autre genre apparaît plus analogue par ses vastes compositions au génie architectural; avec les temples commencent les épopées. Le poëme épique suivra les phases de l'architecture, depuis son âge le plus religieux et le plus imprégné du lyrisme primitif, jusqu'à sa forme la plus humaine et la plus voisine de la tragédie; il s'arrêtera pour produire ses chefs-d'œuvre à l'âge essentiellement héroïque où le patriciat commence à dominer sur le sacerdoce, où la statuaire se détache de l'architecture, où la figure de l'homme entre en possession de son indépendance, de sa majesté et de sa domination sur le monde extérieur.

La première épopée est encore toute lyrique; Dieu et la nature y tiennent la plus grande place. L'homme y reste subordonné, comme il l'est au sein de la création dans sa première enfance. L'architecture et l'épopée de l'Inde nous représentent cette phase. Avec le génie grec vainqueur du panthéisme oriental, apparaîtront l'homme par excellence, le type du héros; la statuaire est la seconde forme, la forme héroïque de l'épopée.

L'histoire de chacun des arts, et au sein du même art, celle de chaque genre, nous présente aussi trois périodes distinctes : celle où l'art nouvellement développé regarde

encore du côté de l'art qui le précède pour y trouver son inspiration et sa règle; celle de la pleine indépendance et de la perfection; celle enfin où l'art décroissant, modifié, corrompu même, incline vers les conditions de l'art qui doit le supplanter dans l'ordre historique et logique de leur succession.

L'architecture et l'épopée à leur apparition dans l'Inde en sont encore à cette première phase où pèsent sur elles les traditions d'un âge antérieur. L'absence d'ordre régulier, l'indétermination des rhythmes dans l'architecture correspondent à ce premier sentiment vague et confus de la Nature, où domine encore l'idée d'un Dieu unique et qui s'exprime dans le mystérieux lyrisme des *Védas*. Manifestés par des constructions matérielles, les mêmes sentiments à qui la poésie laissait leur vague portée vers l'infini, se trouvent nécessairement plus circonscrits et mieux déterminés. La poésie gagne elle-même à ces leçons que lui donne l'architecture. L'épopée s'ordonne et se développe comme un vaste édifice. L'idée de succession, de division, de distribution du temps et de l'espace, qui n'apparaît pas dans l'hymne primitif, s'introduit dans l'épopée avec le récit. Mais l'épopée n'aspire pas encore à cette unité de sujet, à cette simplicité qu'elle doit affecter chez les Grecs avec tous les autres arts dominés par la statuaire. Elle s'inspire, dans l'Orient, d'un sentiment plus vaste et plus complexe que celui de la personnalité humaine. Elle relève, dans ces compositions immenses que l'Inde nous a transmises et qui en font supposer d'autres antérieures et perdues, elle relève du sentiment de la Nature constitué à l'état de religion dans le panthéisme oriental.

L'auteur de la première épopée religieuse et cosmo-

gonique construite à l'époque, et pour ainsi dire sur le modèle des premiers temples, n'a plus sans doute l'universalité du patriarche poëte, du voyant primitif. Le sage a perdu cette intensité du sentiment religieux, cette intuition mystérieuse, cette énergie de toutes les forces spirituelles qui lui donnaient le pouvoir et le droit de conduire les peuples par les chaînes d'or de sa parole. Il n'est plus à la fois roi et prêtre; il interprète la loi, mais il ne la fait plus. Le même homme pourtant possède encore avec le sacerdoce et la poésie l'ordre entier des connaissances humaines; le prêtre connaît seul tout ce qui sera plus tard la philosophie, la science naturelle, la politique, l'histoire, la théorie des arts. Mais dans sa propre intelligence, devenue moins synthétique, de nombreuses distinctions se sont déjà opérées; les phénomènes de la nature commencent à se grouper à ses yeux en classes diverses. L'agent physique peut déjà être conçu comme distinct du principe moral; la forme sensible révèle moins clairement l'idée. Le sentiment de la vie universelle qui embrasse à la fois l'esprit et le corps, la forme et l'idée, s'est affaibli dans les âmes, et par cela même on lit plus difficilement dans le monde moral, à travers le monde extérieur. La création a déjà perdu pour l'esprit humain une grande part de sa valeur symbolique. Le poëte, par toutes ses facultés, plonge encore dans la nature et continue d'en tirer toute sa pensée et tout son langage; mais il n'en reçoit plus ce souffle mystérieux, cette intense communication de la vie qui lui permettait de la répandre autour de lui, de dompter par sa parole les peuplades primitives, d'apprivoiser, comme Orphée, les lions et les léopards. Les premières épopées n'en reflètent pas moins toute la science divine et humaine

des âges qui les ont produites, comme les premiers temples embrassent tous les arts. Ce qui fait l'unité de ces vastes constructions, ce qui les régit dans leur ensemble et coordonne dans une certaine harmonie leurs innombrables détails, c'est l'intention religieuse, c'est l'idée de la divinité. Dieu seul est le véritable héros des épopées primitives. Dieu seul est le type et l'original que cherche à copier l'architecture. A ces races fortement dominées par la vie physique, l'idée de Dieu ne saurait apparaître dans sa pure spiritualité. Le monde dans son ensemble apparaît alors aux hommes comme la figure, comme l'incarnation, comme la forme nécessaire de son créateur. Dieu dans la Nature, tel est donc le modèle, l'objet essentiel de la première architecture, comme de la première poésie.

Cette époque a ses monuments dans les temples indiens et les épopées sanscrites ; elle embrasse sur la carte du globe et dans la durée de l'histoire presque tout l'Orient et tous les âges qui précèdent l'âge héroïque de la Grèce.

Entre l'Inde et la Grèce, l'Égypte marque une période où le sentiment de la Nature se modifie et se restreint; l'homme devient plus libre et sa place plus large sur le théâtre de l'univers. C'est aussi l'âge par excellence de l'architecture. Cet art, alors, a conquis sa pleine indépendance et pour ainsi dire sa personnalité; il sort de l'indétermination et des rhythmes vagues; il a désormais ses lois fixes. Affranchie du panthéisme primitif, l'architecture n'emprunte au spectacle du monde extérieur que des inspirations déjà soumises à l'idéal propre de son art. Inspirée de ce seul idéal, elle règne et gouverne dans le monde de l'intelligence; elle retient encore dans

une stricte servitude la statuaire et la peinture qui doivent gouverner à leur tour. Elle s'est si bien subordonné la poésie et tous les arts du langage que, sauf les inscriptions qu'elle nous a transmises sur les murailles et les obélisques, l'Égypte semble muette ; aucun monument écrit, aucun grand poëme éclos au bord du Nil n'est parvenu jusqu'à notre âge.

En Égypte, comme dans l'Inde, comme dans toutes les époques qui suivent, l'architecture garde pour objet la représentation de Dieu, et c'est toujours dans une certaine vue du monde extérieur, dans le culte de la nature qu'elle prend ses éléments ; quoique dès lors le sentiment d'un idéal invisible commence à se manifester dans ses constructions comme dans ses idées morales et religieuses.

Malgré l'immense transformation qui s'accomplit en Grèce et qui change dans la religion et dans l'art les rapports de l'homme avec l'univers, l'architecture, si dépouillée qu'elle y soit de symbolisme, est toujours l'art religieux par excellence et rappelle toujours, par certains de ses aspects, son origine première dans le sentiment de la Nature.

Quand la religion et l'art grecs ont accompli leurs destinées et qu'un nouveau monde intellectuel s'ouvre à des races nouvelles avec le christianisme, l'architecture apparaît encore à la naissance des sociétés modernes comme l'immense berceau d'où sortiront tous les autres arts ; elle enserre la poésie elle-même et les rudiments des sciences, émanés comme toujours de la classe sacerdotale. Chaque religion, chaque civilisation débute comme l'humanité tout entière par une période synthétique. Chaque peuple et chaque âge ont leur Orient où

le jour se lève pour eux à travers les fécondes vapeurs de l'aube, où les plus beaux fruits qu'ils doivent produire dans la science et dans l'art se montrent déjà dans leur fleur au sein de l'idée religieuse. Le moyen âge est cet Orient, cet âge primitif de notre monde moderne. Comme toutes les époques religieuses, il est, dans l'histoire des arts, caractérisé par l'architecture.

Mais comment un spiritualisme aussi pur que le théisme chrétien, cette religion de l'invisible qui vient détruire la sensualité païenne et abolir pour ainsi dire la matière, donnera-t-il au sentiment du monde extérieur une occasion de se manifester ; quand les Grecs, tant accusés de naturalisme, ont si complétement subordonné dans tous les arts la représentation de l'univers à l'expression de l'humanité ?

L'art du moyen âge sera plus enclin au symbolisme que celui des Grecs, par cela même qu'il est plus profondément religieux. Qu'on ne s'y trompe pas, la Grèce accusée d'avoir créé tant de dieux est venue surtout détruire les dieux de l'Orient et diviniser l'homme lui-même. Cet anthropomorphisme absolu des cultes grecs fait perdre à l'idée de Dieu tout ce qu'elle a d'infini et dépouille du même coup le monde extérieur de tout ce qu'il possède de divin. Or ce qu'il y a d'essentiellement poétique en toute chose, c'est l'élément divin. Le christianisme, tout en adorant le Dieu fait homme, restitue à Dieu lui-même son infinité et rend ainsi au monde extérieur, à cette immensité de la création, la valeur représentative de l'infini que possède ce merveilleux spectacle, cette poésie, cette parole vivante du Créateur. L'architecture chrétienne, dans ses tendances générales, remonte au delà de l'époque hellénique, pour se rat-

tacher à l'architecture orientale; elle emprunte, comme l'Inde et l'Égypte elle-même, la plus grande partie de ses types au sentiment de la Nature. Destinée à parler surtout à l'âme et uniquement des choses de l'âme, elle s'inspire néanmoins, dans une mesure que nous apprécierons plus tard, du spectacle de l'univers visible, parce que cet univers redevient pour les races chrétiennes un vaste symbole. La Nature n'est plus le Dieu lui-même comme dans le panthéisme oriental; mais c'est quelque chose de mieux qu'une simple habitation géométriquement construite comme chez les Grecs; c'est une sorte de vêtement et de voile qui laisse apercevoir les grandes lignes de la divine figure; c'est mieux que cela encore, c'est un langage directement émané de ses lèvres et qui raconte sa gloire à toutes les créatures: *Cœli enarrant gloriam Dei*. L'architecture chrétienne puisera donc, plus que celle des Grecs, dans le sentiment de la Nature. Mais, suivant la loi de toute architecture, ce qu'elle demandera à toutes les formes, à toutes les choses sensibles, c'est le moyen d'exprimer Dieu. Le plus ancien de tous les arts, le type et le générateur de tous les autres, a pour objet Dieu dans la Nature. Le premier sentiment de la Nature, celui qui se manifeste à la fois par la poésie primitive et l'architecture naissante, ne désire, ne poursuit, ne découvre dans l'univers qu'une seule chose, la révélation du divin.

On pourrait dire aussi de chacun des autres arts, sainement compris, qu'il poursuit à sa manière l'expression du divin en toute chose. L'art n'a qu'une raison d'être, la manifestation de l'idéal; il n'a qu'un seul moyen de l'exprimer, c'est d'étudier, de reproduire cer-

tains traits, certains accents de la nature. Chaque art s'inspire d'un aspect particulier de la divinité infinie dans la création. En quoi l'architecture est-elle donc plus que tous les autres arts représentative de Dieu? Dans cette image de l'infini, quels aspects est-elle chargée spécialement d'exprimer en les empruntant au sentiment de la Nature?

L'univers visible frappe l'esprit humain par l'ensemble et l'immensité du spectacle aussi bien que par la variété et la beauté de ses accidents; il nous donne l'idée d'une substance solide, permanente, qui supporte tous les phénomènes passagers, d'une ordonnance générale, qui les distribue à travers le temps et l'espace, d'une certaine symétrie dans cette succession d'images. Cette impression du monde extérieur, la plus vaste et la plus complète que nous puissions ressentir, correspond en nous à l'idée de l'éternité et de la sagesse divine, de la substance permanente, infinie, qui reste à l'abri de tous les changements et les engendre tous. Tels sont les caractères de l'univers et ceux de l'idée de Dieu que l'architecture s'essaye à reproduire dans la construction du temple : l'idée de l'éternité, de l'immensité, de l'ordre et de la géométrie suprêmes. De là certaines qualités essentielles à toute œuvre architectonique et qui font l'élément principal de sa beauté : la symétrie, la solidité des matériaux, un aspect de grandeur qui n'est pas toujours attaché à l'étendue réelle mais à l'heureux choix des proportions. Il n'y a de véritable architecture que celle qui nous donne à la fois cette impression de la solidité et de la grandeur. Aussi l'édifice religieux est-il l'œuvre par excellence, le seul objet sérieux de cet art. Hormis le temple, toute construction échappe

à l'ordre du beau pour tomber sous les lois de l'utile; elle est faite pour servir des besoins, et non plus pour exprimer des vérités. Les besoins changent, la vérité seule est immuable. Les édifices destinés à exprimer une pensée religieuse survivent partout, même aux palais des chefs des nations.

Si simple et si grossier que soit dans une âme le sentiment de la Nature, il n'y pénètre pas sans y apporter une pensée religieuse plus ou moins pure, plus ou moins élevée. Toutes les fois que l'homme sort de lui-même et contemple la création qui l'environne, dans un autre but que la satisfaction de ses besoins physiques, l'idée de Dieu est réveillée dans sa conscience. Cette notion de la substance éternelle et infinie, que traduit aux regards du poëte l'immensité de l'univers, a reçu dans l'histoire des religions et des arts deux formes différentes, le panthéisme oriental et le spiritualisme chrétien. De là deux systèmes d'architecture marqués tous deux d'un génie symbolique et religieux entre tous.

L'éternelle et infinie substance dont la Nature suscite en nous l'idée peut être conçue comme incorporée à l'univers lui-même et à la matière, comme faisant avec le monde sensible un tout qu'il est impossible de diviser : c'est là l'idolâtrie panthéiste, traduite en architecture par les temples de l'Inde, et avec certaines restrictions par ceux de l'Égypte. Le Dieu pur esprit, libre et distinct de son œuvre, mais toujours présent au milieu de ses créatures, éternel infini, mais revêtu pour un jour de la nature et de la souffrance humaines, habitera ces sanctuaires merveilleux où l'art du moyen âge sait donner à la matière toute la liberté, toutes les audaces, toute la souplesse, toutes les élévations de la pensée.

Si supérieur qu'il soit au vaste monde son ouvrage, ce Dieu invisible devant qui la terre et les soleils ne sont rien qu'un néant, n'en consacre pas moins l'univers par sa présence et restitue à la nature le droit de manifester aux yeux des hommes quelques-uns des innombrables attributs du père et du créateur. La nature a cessé d'emprisonner la divinité; elle n'est plus en elle-même l'objet d'une idolâtrie. L'œuvre des sept jours, le produit de la parole de Jéhovah, la création est pour l'âme du chrétien comme une parole divine indéfiniment continuée à travers le temps et l'espace; langage révélateur comme tout langage, et qui accompagne et commente les révélations de la conscience et celle du Verbe fait homme. Exclu de l'architecture grecque par l'idée abstraite du beau, le sentiment de la Nature reparaîtra au moyen âge mêlé à la symbolique chrétienne. L'univers sans doute a cessé d'être aux yeux du chrétien ce qu'il était pour l'Orient: l'image par excellence de la divinité. Le Dieu de la Bible en créant l'homme l'a choisi pour son image; comme les Grecs d'Homère ont choisi leurs images pour Dieu. Mais la nature, séjour de l'homme, œuvre d'une providence maternelle, a été ordonnée par le Créateur pour tous les besoins de son noble enfant, pour son âme comme pour son corps; ce n'est pas une habitation muette comme celle que l'homme s'élève à lui-même, c'est un sanctuaire vivant, éloquent, pétri comme Adam des mains de Dieu, et animé comme lui du souffle divin et de la parole divine.

Le temple chrétien s'efforcera de reproduire cette vie, ce langage, cette éloquence de l'univers visible. Dans les conditions particulières imposées à l'art par l'idée d'un Dieu fait homme, l'architecte du moyen âge aura pour

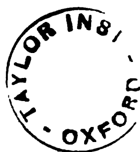
but, comme ceux de l'Inde primitive, de représenter dans la cathédrale une image et comme un abrégé de l'univers.

L'univers, dans son ensemble et dans sa substance, est donc le type de l'architecture; de même que l'homme est le type de la peinture et de la statuaire. Apparu avec les premières civilisations comme l'art originel, comme le générateur de tous les autres, l'art qui conçoit et construit les temples nous fait comprendre quel fut le sentiment originel de la Nature. A la juger par les œuvres qui la représentent, cette première conception de la nature fut éminemment synthétique; elle eut pour objet, non point tels ou tels détails, si multipliés qu'ils fussent, mais la totalité des choses, l'ensemble de la création. Comme le premier temple contient avec la religion et l'âme du pontife les principes de toute société et de toute connaissance humaine, le premier sentiment de la Nature dans le génie du *vates* antique enfermait tout ce qui sera plus tard la science, l'art, l'industrie; en un mot cette vaste notion des choses qui va se subdiviser à l'infini, et qui demandera des milliers d'intelligences et de bras pour se développer dans toutes ses conséquences et dans toutes ses applications possibles.

A quelle pénétration merveilleuse, à quels enchantements, à quelle magie ce premier sentiment de la Nature doit-il sa puissance et sa fécondité? Comment a-t-il surpris le secret et dérobé l'énergie de la création? Par un seul acte de son infaillible instinct, par ce don unique et sublime qui fait qu'on a pu définir l'homme un animal religieux : parce que dans la Nature la première, la seule chose que le *voyant* ait cherchée d'abord et qu'il ait trouvée, c'est Dieu lui-même, c'est

la bonté, c'est la sagesse, c'est la providence du Créateur.

Voilà ce qui remplit le monde, et ce qui le consacre aux yeux du poëte, aux yeux de l'artiste, aux yeux même du savant qui ne veut pas être un simple ouvrier, mais un sage, un vrai *voyant* de la nature. Dieu partout : dans la conscience humaine, dans les harmonies de l'univers, dans les traditions sociales, dans ce langage visible écrit à travers l'immensité, dans cette parole immatérielle transmise d'âge en âge par les augustes dépositaires des dogmes révélés, ce Dieu au sein de qui, suivant la parole de l'Apôtre, *vivimus, movemur et sumus*, tel est le principal, l'éternel, osons le dire, le seul objet de la science, de la poésie et des arts.



CHAPITRE III

PÉRIODE HELLÉNIQUE. LA STATUAIRE

L'histoire des arts résume sous les formes les plus claires et les plus précises toute l'histoire de l'intelligence humaine. Chaque art est placé comme une enseigne à l'entrée de l'âge qu'il caractérise. La dispersion des arts et la succession des genres se sont opérés dans un ordre analogue à celui du morcellement de la religion, du langage et de la science. La statuaire, en s'affranchissant de l'architecture, marque l'avénement de ce schisme fécond qui, rompant l'unité primitive des arts et du culte, de la religion et de la science, a permis à chacune des branches du génie humain de vivre de sa vie propre, de se développer séparément, de grandir et de porter tous les fruits qui sont en elle. Une grande révolution dans le sentiment primitif de la Nature a été l'occasion et en quelque sorte le principe de ce travail analytique arrivé aujourd'hui aux plus extrêmes limites.

Dans le sein même de l'âge architectural, un premier partage s'est opéré ; la royauté s'est distinguée du sacerdoce. Bientôt le prêtre lui-même s'amoindrit ; il a laissé le poëte s'échapper du temple emportant la lyre et les plus précieux des vases sacrés. Le même homme ne

possède plus l'universalité de la connaissance ; il ne saurait plus commander aux peuples en vertu de la possession totale des choses divines et humaines. Comme le poëte, le sculpteur s'évadera bientôt du sanctuaire, muni de son premier modèle ; le philosophe ne tardera pas à le suivre, et le pontife sera bientôt laissé dans un tête-à-tête muet avec la pierre et l'or de ses idoles. Toutes ces scissions, tous ces actes d'indépendance sont contenus dans un seul fait : l'homme a pris conscience de sa personnalité ; il s'est distingué de la nature ; il a senti qu'il était lui-même une cause libre au sein de l'univers. Dans ce vaste monde qui se révélait à lui comme la substance, ou tout au moins comme le symbole de son Dieu, il a compris qu'il avait sa part de divinité, et sa propre figure lui est apparue comme la forme par excellence de l'idée de cause et de liberté divines. Frappé d'abord par l'ensemble des choses et par la substance universelle, il discerne aujourd'hui dans la nature les formes diverses, les existences multiples et ces causalités secondaires dont il est lui-même le type le plus élevé. Sa première notion de Dieu avait été identique aux premières impressions que faisait sur lui le monde extérieur, il avait pris l'univers pour type et pour substance de la divinité ; il avait donné le monde extérieur pour forme à l'être divin ; c'est aujourd'hui de sa propre image qu'il va revêtir le Créateur. Le temple tout entier, avec les mille figures monstrueuses qui couvrent ses parois, a été la première idole ; c'est, aujourd'hui, l'homme divinisé qui va prendre place sur l'autel ; l'œuvre du statuaire va commander à celle de l'architecte.

En même temps que l'humanité s'est distinguée, s'est

détachée de la nature et va commencer contre elle cette lutte héroïque qui s'est poursuivie jusqu'à nous, les diverses facultés de l'homme, les diverses fonctions sociales, revendiquent aussi une sorte d'indépendance et s'apprêtent à la conquérir. Du même démembrement qui a séparé la statuaire de l'architecture, la conscience et la personnalité humaines du sentiment de la vie universelle, vont surgir, en dehors de la religion et du culte, la philosophie et les germes de tous les arts et de toutes les sciences. A ce premier sentiment de la Nature qui la percevait dans son ensemble et comme une substance unique, la première analyse, par laquelle l'homme se discerne lui-même du grand tout, fait succéder une perception de la variété, de la multiplicité des êtres attestée par la multiplicité des formes. C'est au principe de la distinction, de la limite, à ce qui dessine et découpe les existences finies dans l'ensemble infini, c'est à la forme que s'adresse ce second sentiment du monde extérieur avec lequel s'ouvre un nouvel âge de l'humanité sous les auspices des trois grandes muses de la Grèce, la statuaire, la poésie héroïque, la dialectique.

Les religions, l'art, la poésie, tant qu'ils sont encore mêlés et confondus et dérivent de ce premier sentiment de la Nature qui s'adresse à l'universelle substance, tiennent encore peu de compte de la personnalité humaine et n'ont vraiment que Dieu seul pour type et pour objet. Ce monde, caractérisé par l'architecture, c'est l'Orient. La seconde période de l'art, où la figure de l'homme est le type suprême, où les proportions et l'intelligence humaines sont la seule mesure, où le sentiment de la Nature est réduit à celui de ses formes, où la science,

les arts, la poésie se distribuent et se classent dans leurs genres essentiels et se fractionnent par grandes familles; ce moment où l'homme, révolté contre le monde extérieur, s'affranchit et se divinise, cette heure, la plus solennelle pour l'esprit humain depuis son premier dialogue avec Dieu dans l'Éden, est marquée dans les arts par l'avénement de la statuaire et par le nom immortel de la Grèce.

De ce jour, l'étude de la nature a succédé au sentiment de l'universel et du divin dans la création; l'homme commence à porter dans cette étude toute la liberté qu'il a récemment conquise; il est à la fois le seul auteur et le seul objet de la science. C'est l'homme qui distingue, qui divise et qui classe les êtres dans la nature; il se prend toujours lui-même comme terme de comparaison et comme souverain dans cet univers qu'il aspire à soumettre. La métaphysique, la politique, les sciences exactes et les sciences physiques, les différents arts, les genres littéraires sont désormais fondés dans leurs grandes catégories, placés vis-à-vis de la nature, au point de vue particulier, et soumis aux méthodes qui doivent toujours les régir.

Pendant la période hellénique le principe de toute sagesse ne sera plus l'intuition directe du divin dans la nature. La sublime inscription du temple de Delphes, devenue la devise de Socrate et par lui de toute la philosophie antique, le Γνῶτι σεαυτὸν, voilà le grand précepte que l'humanité met dans la bouche de ses dieux et qu'elle se donne à elle-même durant les siècles qui ont précédé et préparé le christianisme.

Fils de statuaire et statuaire dans sa jeunesse, Socrate commence à tailler de son immortel ciseau la grande

effigie de l'homme moral, de l'homme qui s'est compris, qui s'est façonné, qui s'est reformé, qui s'est sanctifié, qui s'est divinisé lui-même. Cet art souverain de connaître et de réédifier l'homme dans la sagesse et dans la vertu sera désormais distinct de la science du monde extérieur et des choses divines. La science de l'homme forme, dès lors, une science à part des sciences naturelles. Le sentiment de la Nature se divisera plus tard en autant de sciences particulières et d'arts divers, en autant de façons particulières de l'observer et de la sentir qu'il peut y avoir de nuances dans la sensibilité et l'intelligence humaines. Mais dans cet âge harmonieux que régit la statuaire, les fragments de la sagesse humaine ne seront pas encore tellement nombreux et séparés qu'un seul regard ne puisse l'embrasser sous tous ses aspects. La nature entière ne relève encore que de trois grandes classes d'observateurs : les artistes, les poëtes et les savants. Homère, Phidias, Hippocrate représentent, au plus haut point de leur liberté naissante, la poésie, l'art, la science affranchis des sanctuaires et ramenés au point de vue de l'homme; ils ont chacun fondé leur art dans le même sens que Socrate a fondé la philosophie en la séparant des sciences naturelles aussi bien que de la religion et en faisant d'elle avant tout la science de l'homme moral.

Longtemps avant Socrate, le philosophe s'est déjà séparé du prêtre et du poëte et prétend connaître l'universalité des choses sans le secours de l'inspiration ou de la tradition religieuse. Au moment où la raison humaine se pose ainsi dans son indépendance vis-à-vis de la Nature, une méthode inconnue se manifeste qui caractérise profondément la nouvelle manière d'être de l'esprit en

face du monde extérieur. C'est dans la forme surtout, dans l'élément qui distingue et qui sépare, que l'homme observe la nature et qu'il cherche à l'imiter durant la période qui nous occupe. Une science va se produire en Grèce au sein de la philosophie, témoignant de cette prépondérance attribuée à la forme des choses et aux mots qui donnent aux idées des choses leur figure et leur limite. La dialectique est née, c'est-à-dire une science en vertu de laquelle des formules abstraites, des propositions sont engendrées dans l'esprit, les unes par les autres indépendamment de l'observation des réalités; tandis qu'à l'époque antérieure, les sentiments et les idées étaient directement créés dans l'âme par l'intuition de la nature.

Pendant la période religieuse du sentiment de la Nature, à cet âge où l'homme primitif, où le patriarche poëte définit chaque chose au premier aspect en lui donnant son véritable nom, la simple vision d'un phénomène renfermait avec la perception de sa forme une idée de sa loi et une émotion communiquée par sa vie. La science alors n'était qu'une suite d'impressions; elle pénétrait tout l'être humain. Vivante et palpitante au fond des âmes qui la possédaient, elle se communiquait aux autres dans un langage vivant. Ce fut le règne de cette parole, concrète, harmonieuse, imagée et chantée, de cette poésie douée d'une action si puissante sur l'organisme des peuples enfants. Dès l'époque antérieure à Socrate, la pure logique, le raisonnement séparé de l'observation, la comparaison des formules abstraites sont appliqués à la recherche de la vérité. Tant le génie de l'abstraction, né en Grèce avec la conscience de la personnalité, était prompt à faire son œuvre chez cette race

idéaliste ! Les sophistes que Socrate vint combattre, négligeant complétement le contact et l'étude des réalités vivantes, de la vraie nature, ne mettaient en œuvre que des formules abstraites. Aussi que d'erreurs, de monstruosités et de paradoxes nés des artifices de leur dialectique !

Les vrais sages qui précédèrent l'époque où le Γνῶτι σεαυτὸν, *connais-toi toi-même*, devint entre les mains de Socrate le principe de toute philosophie, avaient conservé en partie la méthode commune au prêtre et au poëte primitif. Les philosophes ioniens ne séparaient pas encore la recherche des lois de la nature physique de celle des principes de l'âme et de la connaissance de Dieu. Dans le système de Thalès qui considère l'eau comme le principe des choses, dans celui d'Anaximènes qui attribue à l'air l'origine du monde, il y avait un reste du sentiment primitif de la grande unité de la création et de son étroite union avec son auteur. Possédant tout ce que comportait leur époque de connaissances physiques, astronomiques, cosmogoniques et morales, ces premiers philosophes n'avaient pas formé leur science, comme celle de notre temps, d'une collection d'études particulières. Par une sorte d'intuition, débris de celle des premiers âges, ils sentaient encore du même coup dans la nature la présence et l'action simultanées de la substance, de la forme et de la vie; ils possédaient dans une seule et même idée les germes de toute leur science.

La première distinction profonde qui sépara les diverses branches de la science de la nature fut accomplie, sous le nom de Pythagore, par l'avénement de la géométrie et de la science des nombres.

Ce que l'histoire appelle ordinairement la naissance

d'une science n'a été qu'un épisode du démembrement de la sagesse primitive, la séparation d'un rameau arraché du tronc pour être planté et devenir arbre à son tour

Pythagore est honoré du nom d'inventeur de la géométrie et de l'arithmétique. Est-ce à dire que les lois du nombre et de l'étendue n'apparussent pas avant lui dans la nature à ceux qui la contemplaient? Non sans doute, mais elles étaient subordonnées à la notion de la substance, au sentiment de la vie universelle. Cette science des nombres, devenue si spéciale, participait encore tellement, chez les pythagoriciens, de l'antique sagesse synthétique, de la science générale de l'être, que ces philosophes considéraient les nombres comme l'essence des choses. La géométrie n'était pour eux qu'un mode particulier de représentation du système complet de la nature. Non-seulement cette science embrassait, à leurs yeux, l'ordre physique tout entier, mais elle régissait aussi tout le domaine de l'âme.

Parmi les pythagoriciens, les philosophes de l'école d'Ionie et les éléates, se conservèrent donc les derniers vestiges du sage primitif. Aussi la poésie fut-elle pour un grand nombre d'entre eux l'expression nécessaire de la sagesse et de la connaissance de la nature. Anaxagore et Pherecyde, les plus anciens philosophes qui aient écrit, employèrent la forme du vers et le langage du mythe et de l'allégorie. Nous savons de Pythagore qu'il déposa une partie de ses doctrines dans des poésies connues sous le nom de *Vers dorés*. Parmenide d'Élée écrivit un poëme περὶ φύσεος, *sur la Nature*. Empédocle en composa un sur le même sujet. Lucrèce, comme on le voit, reprenait dans son poëme l'ancien langage de la phi-

losophie. Tous les premiers philosophes étaient poëtes, et non point par une faculté indépendante de leur faculté philosophique. Ils l'étaient par le même don qui les constituait encore *voyants* de la nature; ils l'étaient par la force des choses, la prose n'étant point encore créée comme expression des idées générales et de toutes les choses divines.

Socrate, le premier, dégagea l'étude de l'âme humaine de la contemplation de la nature. Hippocrate avait ainsi fait pour la science de l'homme corporel confondue jusqu'à lui au sein de la religion et de la science générale. La médecine est devenue ainsi, par lui, le point de départ et le centre de la physique, de toutes les sciences naturelles dans l'antiquité.

Mais la division des sciences ne pouvait s'achever dans le monde grec, trop jeune encore et trop voisin du panthéiste Orient. Aristote, ce prodigieux esprit qui personnifie l'avénement de l'analyse et de l'expérience comme principe de la connaissance humaine et marque le terme irrévocable du sentiment primitif de la Nature, est le véritable fondateur de la division des sciences. Mais il indique plutôt qu'il n'accomplit ce travail, en tout ce qui concerne le monde extérieur. Notons bien le fait : cette féconde séparation s'est opérée d'abord dans une intelligence qui possédait à leur plus haut degré toutes les connaissances de son temps ; elle n'a pu se faire que là. Aristote, le dernier destructeur de l'antique sagesse religieuse, le premier encyclopédiste à la façon moderne, est donc aussi le premier créateur de la science morcelée; c'est son autorité qui l'a fait prévaloir au moyen âge, d'où elle s'est transmise jusqu'à nous, hachée aujourd'hui en menus lambeaux.

La sagesse primitive dans toute sa splendeur et sa vivante poésie semble renaître un moment avec Platon. On distingue, à travers la souple et spirituelle dialectique du héros de ses dialogues, un écho des vieux sanctuaires de l'Orient. Sur ses lèvres harmonieuses, la vérité se revêt de toutes les élégances de l'art. Esprit universel à la façon des poëtes patriarches, les divers champs de la connaissance humaine ne sont pas divisés pour lui en cultures séparées; il nous fait cueillir sur le même rameau, dans le même fruit, dans la même fleur, le suc de la raison la plus fortifiante et les parfums les plus exquis de l'imagination. Cette philosophie souriante qui s'épanouit au bord de l'Illysus ou de la mer de Myrto, sur les roches dorées de Sunium, c'est l'œuvre la plus sublime et la plus aimable de la raison humaine dans ce rapide instant d'une jeunesse accomplie et qui touche à l'austère maturité. Platon est un poëte dans la science morale, un poëte héroïque comme Homère et Sophocle, un artiste religieux encore et libre pourtant, un statuaire comme Phidias; il donne au langage de la philosophie la clarté, l'indépendance et la solidité de la sculpture.

La science de Socrate et de Platon, comme toute la religion et la poésie des Grecs, fait de l'homme le centre de l'univers, le seul objet essentiel de nos connaissances. La philosophie, d'accord avec la statuaire, qui gouverne alors tous les autres arts, prend la forme humaine comme type et mesure suprême pour régler les proportions et l'harmonie dans le monde des idées.

Partie des premiers systèmes ioniens qui mêlent à la façon orientale, dans la même synthèse, la notion de l'homme, celle de Dieu et celle de la nature, la philo-

sophie grecque arrive à se constituer dans son originalité quand Socrate et Platon en font essentiellement la science de l'âme humaine. Ils écartent et ils ajournent les sciences de la nature. Aristote dépose les premiers germes de ces sciences dans la philosophie; car il faut que tout art et toute science soient longuement couvés dans le sein d'une science antérieure avant d'éclore dans la période qui leur est propre. La physique ne portera tous ses fruits que dans notre ère, qui voit recommencer par la science expérimentale et l'analyse le naturalisme religieux et synthétique de l'Orient.

La statuaire, la poésie, tous les arts, avant de se réduire aux proportions humaines et de porter l'image de l'homme à sa plus sublime perfection, avaient eu chez les Grecs, comme la philosophie, leur époque d'incertitude et de confusion. Cette époque est représentée dans la sculpture grecque par les premières imitations de l'art égyptien; l'architecture emprisonne encore et domine tous les arts plastiques. Le ciseau de Phidias trace les contours du type humain de façon à l'isoler, à le distinguer à tout jamais de la nature qui l'environne et de la muraille du temple qui le supporte. La beauté de l'homme atteint par lui un tel degré de force, de sérénité, de majesté qu'elle est justement adorée comme l'image vraie de la beauté divine.

Partout chez les Grecs, dans la politique et la philosophie, aussi bien que dans la poésie et dans les arts, l'homme s'est substitué à la nature comme représentant de Dieu, et à Dieu lui-même comme libre créateur de sa propre personnalité, de sa religion, de ses lois, de toute sa science. Issue des traditions et du vieil Orient, la Grèce rompt violemment avec eux par un acte héroïque;

elle écrase le génie asiatique dans Ilion; elle achève sa déroute à Marathon, à Salamine, à Platée; elle intronise l'homme-dieu sur les ruines du dieu-nature. Elle fonde un ordre nouveau, en entreprenant de tirer de la conscience de l'homme ce qu'il recevait jusque-là du dehors, et en donnant pour point de départ à toute sagesse le *Connais-toi toi-même* de l'oracle de Delphes.

Fondant ainsi le monde moral et politique, la science et l'art sur l'énergie spontanée, sur la libre personnalité, le génie grec commence le premier combat sérieux de l'homme divinisé contre les anciens dieux émanés de la nature.

La Grèce représente, par excellence, l'âge héroïque, l'impétueuse jeunesse de l'humanité :

Nil sibi non arroget armis.

Elle fonde, entre les arts de la forme, l'art héroïque par essence, la statuaire. Recevant le ton de la statuaire, la poésie, la philosophie, tous les arts sont maintenus, chez elle, dans le mode héroïque et sculptural.

Puissamment douée du génie de l'abstraction, de la souplesse dialectique et du fin discernement, elle porte son énergie tout entière dans chacune de ces divisions de l'œuvre humaine qu'elle a elle-même établies. La même race qui mène la guerre des Titans contre les Dieux, et, depuis les combats d'Achille jusqu'à ceux d'Alexandre, s'emploie à refouler le génie asiatique et le panthéisme oriental, est aussi la race subtile qui divise, qui distingue, qui sait rompre toutes les vieilles synthèses, qui établit les classifications artificielles, qui distribue en nomenclatures, qui fonde les divers genres

dans les sciences, dans les lettres et dans les arts, sauf à ne cultiver pleinement que ceux-là seuls qui servent et qui expriment la libre personnalité de l'homme et sa jeunesse héroïque.

Ce que fait la statuaire avec le bronze et le marbre, l'épopée le fait avec la parole. Dans le bloc des traditions, des paysages et de l'histoire, elle taille et découpe en rhythmes harmonieux, comme Phidias avec son ciseau, la figure de l'homme héroïque, fils et vainqueur des dieux, heureux amant des déesses, roi des autres hommes, dompteur des monstres, hardi voyageur défiant Polyphème et Neptune. L'épopée est la vraie poésie de la Grèce. Pindare, son grand lyrique, enferme un récit d'aventures, une généalogie, une histoire héroïque dans chacune de ses odes. Les tragédies d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide lui-même, le plus humain de tous, ne sont encore que des épopées dialoguées. La vraie poésie dramatique, comme la vraie peinture, ne sont encore en Grèce qu'une seconde forme, un second âge du poëme épique et de la statuaire.

L'épopée d'Homère, c'est l'art grec tout entier. Tout nous ramène à l'*Iliade* et à l'*Odyssée* dans l'étude du génie grec, tout en dérive. Trouvons chez Homère ce que fut le sentiment de la Nature, et nous saurons tout de la Grèce dans cette question, et nous aurons la religion, la poésie, l'art et jusqu'à la politique de ce monde héroïque. Les tragiques grecs ne fouillent guère plus avant qu'Homère dans l'âme de la jeune humanité. Sans doute, dans la figure qu'ils nous tracent de l'homme, quelques traits plus accentués et plus profonds accusent la maturité plus prochaine; mais rien ne fait prévoir ces rides dont l'art moderne nous dessinera le détail. C'est

ainsi que la peinture, destinée, quand son règne sera venu, à exprimer les nuances du sentiment et de la beauté que le ciseau est impuissant à rendre et qu'il méprise, subordonnée à la statuaire pendant toute la période antique, ne sait alors et n'ose rien dire de plus qu'elle. Dans tout ce qui est parvenu jusqu'à nous du pinceau gréco-romain, il n'y a pas un sentiment, pas une idée, pas une harmonie de plus que dans la sculpture des mêmes époques.

Le drame chez les Grecs est encore une œuvre épique, comme leur peinture est encore sculpturale.

On connaît trop peu la musique des anciens pour en raisonner autrement que par hypothèse; mais s'il est impossible de bien la caractériser en elle-même, on sait, du moins, quelle place subordonnée elle occupait vis-à-vis des autres arts. La merveilleuse influence que l'on attribue à la musique dans la haute antiquité doit se comprendre de la musique unie à la parole, humble servante de la poésie. Jusqu'aux temps modernes, la musique est restée dans cette dépendance. C'est du dix-huitième siècle seulement que date pour la musique cette pleine émancipation et cette perfection que la statuaire avait conquise dans la période grecque et que le christianisme avait laissé prendre à la peinture dès la fin du moyen âge.

La musique chez les anciens était peu variée; les instruments pauvres et peu nombreux, si on les compare à la richesse de nos orchestres modernes; les compositions musicales, très-rares, vivaient longuement et se transmettaient aux hommes de siècle en siècle avec les cérémonies du culte et les fêtes nationales. Toutes les mélodies importantes étaient attachées à des paroles et

n'avaient que le maigre accompagnement des lyres et des instruments primitifs. Il faut donc mettre sur le compte de la poésie le prodigieux effet que l'histoire, après la fable, attribue au chant dans les premiers âges. Les miracles opérés par la harpe de David, par la lyre d'Amphion et celle de Tyrtée sont surtout, n'en doutons pas, des miracles de la parole. La mélodie y fut aussi pour sa part. Restée plus longuement que tous les autres arts dans la naïveté de l'enfance, puisque sa véritable aurore, son âge de discernement et de puberté ne date guère que du seizième siècle, réduite chez les anciens à un petit nombre de chants traditionnels, la musique dut garder toujours chez eux des traces de cette origine religieuse qui s'effaçaient dans les autres arts. Rien n'interdit de supposer que chez les Hébreux et chez les Grecs quelques échos avaient survécu de ce lyrisme primitif, antérieur même à la naissance de l'architecture, de ces mélodies nées avec leurs paroles, imprégnées de l'énergique inspiration des voyants qui domptaient les monstres et fondaient les premières sociétés.

Ce premier sentiment de la Nature, si vaste, si complet, si profondément intuitif, en vertu duquel l'Adam de la *Genèse* nomme et définit au premier coup d'œil tous les êtres de l'univers par leur véritable nom, dut comprendre aussi le don de percevoir les lois de la tonalité et les harmonies primordiales. Dans un monde déjà séparé par bien des générations de cette révélation primitive, nul doute que les hymnes des *Védas* et de la Bible ne fussent chantés sur quelques-uns de ces airs simples, mais profondément tirés des entrailles de la nature, pénétrant l'âme et la remuant profondément

parce qu'ils exprimaient des rapports très-profonds entre les objets et les rhythmes généraux qui règlent le développement de la vie.

Comme l'architecture répond à l'idée de Dieu dans l'univers, à la substance permanente de l'être, la musique répond à la nature elle-même; elle exprime la vie dans la matière, le mouvement, la rapide succession des divers modes de l'existence, les palpitations des êtres animés, les divers rhythmes de la circulation du sang et de la sève. La musique est le plus sensuel de tous les arts. Sur les peuples jeunes et souverainement dominés par la vie organique, quelques mélodies très-simples, mais en parfait accord avec les rhythmes naturels à la vie, avec les tempéraments des races adolescentes, devaient produire cette étonnante surexcitation dont témoignent tant de faits historiques.

Voilà comment on peut s'expliquer le prodigieux effet de la musique chez les anciens, durant une période où cet art était encore dans les langes et privé de ses moyens d'expression, si l'on compare ses ressources d'alors aux instruments que nous possédons aujourd'hui.

Jusqu'à l'aube des temps modernes, pendant l'époque orientale ou divine, sous le règne de l'architecture, sous celui de la statuaire pendant la période héroïque, plus tard même au sein des cathédrales du moyen âge, la musique se conserve à peu de chose près dans cet état primitif et rudimentaire qui se rapporte pour tous les arts aux âges antérieurs à l'histoire. On peut affirmer hardiment que son importance, considérable peut-être dans l'ancienne ère architecturale, la plus voisine des origines de l'art, relevée à la fin de l'antiquité classique dans les rites du culte chrétien, ne fut jamais moindre

qu'aux jours où dominait la sculpture, l'art héroïque par excellence, dont la fonction est de faire l'apothéose de l'homme. Autant la perfection de la statuaire implique la prédominance de l'énergie virile et du sentiment de la personnalité, autant la musique suppose une sorte d'abdication de l'âme et sa soumission aux simples lois de l'organisme et aux vagues fluctuations de la sensibilité. Par toutes les qualités qui lui sont propres et même par ce qu'elle a de borné, la statuaire est la fidèle image de l'homme à cet âge où l'énergie physique ayant atteint tout son développement, le sentiment de la personnalité, de la volonté libre s'accroît de toute la conscience de cette force. L'homme est alors enclin à tout rapporter à lui-même, à se considérer comme le centre de toute chose. Capable désormais de se défendre violemment contre tout ennemi extérieur, il se sent affranchi et de la nature qu'il commence à dominer, et jusqu'à un certain point des dieux eux-mêmes dont il a réduit les proportions à sa propre taille.

En venant s'asseoir sur l'Olympe grec en groupes harmonieux, les divinités monstrueuses de l'antique Orient qui représentaient dans toute leur irrésistible vigueur les forces primordiales, les éléments constitutifs de la nature, ont perdu ce qu'elles avaient d'effrayant et d'écrasant pour l'homme, ce qu'elles avaient de divin. L'homme se sent capable de combattre au besoin contre elles. Fils de ces dieux, amant de ces déesses, il a donné lui-même à cet âge de son existence le nom d'âge des demi-dieux. Le héros, en effet, dans la mythologie et la poésie des Grecs, ne diffère que bien peu des habitants de l'Olympe dont il a reçu la vie; il en a toutes les passions, toute la fierté et presque toute la puissance. Le

statuaire qui façonne l'image des dieux taillera du même ciseau et dans les mêmes substances la figure du guerrier indomptable ou de l'auguste vieillard pasteur des peuples.

Par les matières qu'elle emploie, la sculpture donne à ses œuvres le caractère de la solidité, de la permanence, de la force. Elle peut isoler pleinement ses figures de toute espèce de milieu et marquer par là leur indépendance, leur affranchissement du monde qui nous environne. On fait le tour des personnages qu'elle représente; on peut les contempler et les mesurer sous toutes leurs faces; ils n'ont rien d'abstrait et de conventionnel, pas d'illusion de perspective et de *trompe-l'œil* comme dans la peinture. C'est plus que la ligne, c'est la forme, la substance solide dans toute leur réalité. Là, le toucher peut vérifier l'impression du regard; la main retrouvera sur le marbre ou sur le bronze les moindres plans, les moindres saillies de la nature. C'est comme une seconde création du corps humain. Dieu se fit statuaire quand il voulut créer l'homme : il le pétrit de ses doigts avec l'argile. Mais le sculpteur aura-t-il comme lui le pouvoir d'insuffler une âme à ce corps si merveilleusement doué de toutes les apparences de la vie? L'âme se répandra-t-elle sur cette figure? Ce corps élégant et vigoureux, cette tête harmonieuse vivront sans doute; ils exprimeront une certaine part du sentiment et de la pensée que nous chercherons ailleurs à déterminer; constatons ici seulement que cette part de la pensée, de la force, de la beauté et de la vie, qu'il est donné à la statue de rendre visible et palpable, est celle qui constitue l'homme dans la force et dans l'isolement de sa personnalité. Complétement séparé de la nature, il semble régner sur elle,

mais comme un dieu borné dans sa puissance et qui ne communique à rien d'infini. Le domaine de l'infini est interdit au statuaire, il ne peut fouiller dans les profondeurs de l'âme pour en faire jaillir cette multitude de sentiments tendres, ingénieux, délicats ou mystérieux, insaisissables et profondément humains pourtant, que savent exprimer d'autres arts moins puissants et moins solides. Le statuaire donne aux hommes la majesté, la vigueur, l'éternité des dieux; mais à la condition d'ôter aux uns et aux autres quelque chose de l'étendue infinie de leurs pensées et de borner l'horizon de leurs sentiments et de leurs rêves; à la condition de les condamner à un perpétuel repos, à cette immobilité sereine, à cette impassibilité qui peut bien être un apanage des âmes divines dans l'invisible Olympe, mais qui est ici-bas l'opposé de la vie et n'apparaît au sein de l'active et mobile nature que dans la forme des roches primitives et dans la matière inorganique.

Le monde extérieur à l'homme dans la variété de ses phénomènes, dans la vivacité des mouvements, des bruits, des couleurs, dans la multiplicité des nuances qui expriment la vie, ne saurait être reproduit par la sculpture. Cet art met en œuvre la forme, le relief, le contour, tout ce qui figure la substance permanente des choses, mais non pas ce qui représente le mouvement, la passion et la vie. Le statuaire doit renoncer à poursuivre ces mille détails, ces mille apparences fugitives dont se compose pour nous l'aspect du monde extérieur.

La perpétuelle mobilité des couleurs et des sons, tels sont les effets du mouvement et de la vie au sein de la nature; la peinture et la musique se feront plus tard un domaine dans ces régions interdites à la sculpture.

Le corps humain, divinisé par l'idéale beauté de ses proportions, l'âme humaine dans sa liberté, dans l'orgueil de sa personnalité indomptable, dans sa force de résistance au destin et à la nature, dans toutes les passions et les pensées héroïques, manifestées par les lignes et les plans du visage et par la forme des membres, voilà ce qui appartient au statuaire, voilà sous quelles apparences l'élément divin se montre à lui dans l'univers; voilà ce que les Grecs ont adoré. Négligeant dans l'ensemble de l'univers tout ce qui n'était pas l'homme en pleine beauté, en pleine vigueur, en pleine raison, ils ont consacré à cette apothéose des personnages héroïques leur poésie, leurs arts, leur culte, leur morale et leur politique tout entière. Les sciences par où l'homme sort de lui-même pour pénétrer dans la nature, les industries par où mille objets, inutiles auparavant, rentrent dans l'usage et dans le service de l'homme, ils ont laissé tout cela à des âges où l'homme, moins jeune et moins vigoureux, jouit moins pleinement de lui-même et appelle le monde extérieur à combler le vide qui commence à se faire dans son intelligence blasée.

Tout ce que nous disons ici de la Grèce s'applique au monde romain qui n'est, sous le rapport de la religion, de l'art et de la philosophie, qu'une seconde phase de l'hellénisme, moins originale et touchant à la décadence dans les arts et dans le sentiment de la Nature. Les Romains n'ont innové que par le luxe, la corruption, la cruauté, les monstrueuses fantaisies. Si dans les derniers siècles leur philosophie et leur poésie reflètent en quelques signes les approches du christianisme, c'est toujours sur un fond créé et transmis par les Grecs et mis en œuvre par des imitateurs directs, des traducteurs et des

nourrissons de la langue et de la sagesse helléniques.

L'Égypte, conquise par Alexandre aux arts, à la philosophie, à la civilisation de la Grèce, fut le théâtre de la dernière évolution importante du génie païen. La religion et la science des Grecs revenaient mourir dans leur berceau. Affranchi du panthéisme asiatique et de la domination du monde extérieur, en passant des bords du Nil à ceux de l'Eurotas et de l'Illysus, l'esprit humain, après s'être adoré lui-même dans les créations des statuaires et des poëtes, achève sa jeunesse comme elle avait commencé : dans un vague et mystérieux naturalisme, religion à son aurore et philosophie à son déclin. Le génie grec dans l'école d'Alexandrie se trouva en présence du génie oriental ; les néoplatoniciens et les gnostiques tentèrent de ressusciter les vieilles religions de la nature en les combinant avec l'anthropomorphisme homérique. Ils crurent pouvoir fonder la synthèse des connaissances humaines sur une sorte d'intuition de la nature, de communion mystérieuse avec la vie universelle, analogue au sentiment primitif qui fut pour l'esprit humain dans son enfance une véritable révélation. L'antique unité de la science, contemporaine chez l'homme naissant de la première religion et du premier sentiment de la Nature, fut remplacée chez les Alexandrins par un syncrétisme confus. Ce n'est pas fonder une science et trouver un principe que d'amalgamer dans un même enseignement tous les systèmes de philosophie, que de prétendre réunir ce qui avait été séparé par une abstraction nécessaire, et mêler l'ordre moral et l'ordre physique pour placer la source de la sagesse dans cette maladie du cerveau qu'on appelle l'illuminisme.

Il ne dépend pas de l'homme mûr de reproduire en

lui les faits mystérieux qui se passent chez l'enfant : la croissance du corps, la révolution que produit la parole à mesure qu'elle pénètre dans cette jeune âme, enfin cette prodigieuse finesse de toutes les facultés perceptives qu'attestent les progrès si rapides que fait l'enfant dans la connaissance des choses. Pour apprendre à bégayer la langue maternelle, pour acquérir ses premières idées, l'homme déploie, à son insu, plus d'activité que pour étudier toutes les sciences qu'il possédera dans la suite.

En prétendant retrouver la révélation par l'illuminisme, en remontant par les méthodes jusqu'aux jours de l'éducation de l'homme dans l'Éden, en voulant renouveler les miracles de la poésie orphique, les Alexandrins et les gnostiques n'aboutirent qu'à la sorcellerie vulgaire. Le vain essai d'une synthèse où la religion et les sciences physiques se trouveraient confondues marque la dernière phase de la philosophie antique luttant contre le christianisme. Malgré les efforts du génie analytique de la Grèce, si puissamment représenté par Aristote, l'homme était incapable, sans le secours de l'Évangile, de secouer complétement le panthéisme asiatique. Chez les Grecs eux-mêmes, ces précurseurs du Dieu fait homme, dans ce berceau de la liberté et de l'art, de l'abstraction et de la science expérimentale, les religions et les doctrines de l'Orient ont toujours fait peser sur l'esprit humain cette fatalité qu'imposent à chacun de nous les préjugés de son enfance, dont le travail de l'âge mûr ne peut jamais nous affranchir pleinement. Le christianisme venait apporter à notre âme la suprême puissance d'abstraction en proclamant le Dieu pur esprit et la mortification de la chair. A partir de cet anathème jeté sur la

matière, la sagesse humaine était divisée en deux ordres distincts. Le morcellement et le progrès des sciences devenaient possibles. Le spiritualisme chrétien sapait par sa base le panthéisme de l'Orient; il venait rompre et mettre en lambeaux le sentiment de la Nature. Les œuvres de la Grèce idéaliste et victorieuse de la matière, comme l'Apollon et l'Hercule doriens, semblent encore imprégnées de la vie sensuelle et soumises à l'influence du monde extérieur, si on les compare à l'Évangile, à la première poésie et au premier art chrétien.

CHAPITRE IV

PÉRIODE CHRÉTIENNE. LA PEINTURE

Le christianisme vient étendre et compléter la victoire remportée par le génie grec sur le panthéisme oriental; il assure le triomphe de la liberté humaine sur le monde extérieur; il dépouille la nature de ses derniers vestiges de divinité et dirige l'âme tout entière vers le Dieu pur esprit. Amoindri déjà et démembré par l'anthropomorphisme et par l'esprit analytique des Grecs, le sentiment de la Nature va se réduire et se subdiviser de nouveau; la séparation de la théologie et de la science physique devient absolue. Tous nos arts et toutes nos connaissances se morcelleront davantage; l'intelligence humaine acquiert une puissance d'abstraction jusque-là inconnue. L'âme chrétienne exagère encore la force et la liberté stoïques; elle fait plus que vaincre et mépriser la douleur, elle repousse la volupté; elle s'abstrait de toutes les joies de la terre, elle s'isole du monde sensible, elle apprend à étouffer en elle, à *mortifier* la nature suivant le mot ascétique. La chair et la nature ne sont plus seulement distinctes de Dieu et de l'esprit, elles sont maudites, elles sont anathèmes.

Les dieux de l'Olympe grec peuplaient la nature, sans faire partie d'elle-même comme les divinités orientales;

ils lui donnaient des hôtes harmonieux; les voilà qui s'éloignent chassés par le Dieu invisible et qui s'enfuient haïs des hommes sous la forme d'impurs démons. L'univers ne sera plus pour l'imagination des poëtes le corps immense d'un Dieu et ce Dieu lui-même, ou bien un immense Olympe, une fourmilière de dieux.

La création tout entière, œuvre de l'esprit, mais œuvre maudite par la faute de l'homme, est un calvaire où tout chrétien doit porter à son tour la croix du divin Sauveur; un champ de bataille et de supplice où l'homme renouvelle perpétuellement contre ses passions les combats des martyrs dans l'amphithéâtre. Lutte merveilleuse où la victoire est dans la mort. Vaincre ici-bas, c'est mourir à soi-même, au monde, à ses sens, à tout ce qui n'est pas le Dieu pur esprit; c'est dédaigner, c'est oublier, c'est anéantir, c'est *mortifier* la nature. La création est devant son auteur comme le vase d'argile devant le potier qui l'a fabriqué et qui peut le briser; elle n'est aux yeux du fidèle qu'un obstacle, un ennemi qui lui barre l'entrée de la véritable vie. Tels sont à l'époque héroïque et primitive les sentiments du chrétien en face de la nature.

Cette implacable austérité du principe se modifiera dans les faits, selon les races et selon les temps, de façon à laisser naître une poésie et des arts. Mais dans sa rigueur, le spiritualisme chrétien exclut toute concession faite aux sens, tout emprunt fait par l'âme au monde extérieur et par conséquent tous les arts. La liberté, la personnalité chrétiennes s'affirment en face de l'univers avec une indépendance, une énergie souveraines en s'appuyant sur un Dieu souverain lui-même de la création et planant au-dessus d'elle de toute la hauteur de l'infini.

Ce principe immatériel de toute chose s'est pourtant rapproché de la nature; il est sorti de son invisible éternité en revêtant le corps humain. Le Christ est né d'une femme, il a été enfant, il est devenu homme, il a une histoire terrestre, il est mort sur une croix. En lui et par lui Dieu est devenu visible; grâce à lui, la religion du pur esprit peut s'emparer aussi de l'imagination et des sens. En la personne du Christ, l'artiste et le poëte, muets entre un créateur invisible et une création maudite, retrouvent un modèle à la fois idéal et réel. L'art du panthéisme, l'art du polythéisme sont terminés; Jésus-Christ sera le principe d'un art nouveau. L'homme et la forme humaine adorés déjà par les Grecs, mais transfigurés et vraiment divinisés dans le Christ, restent désormais, à l'exclusion de la nature, l'objet principal, le type, l'idéal, la règle de la poésie.

Dans la période chrétienne, comme chez les Grecs et les Latins, l'art est donc subordonné à la représentation et à la glorification de l'homme. Le monde extérieur est à peine admis par le poëte comme un fond de tableau, comme un support, comme un théâtre nécessaire. L'humanité règne absolument, à l'encontre de la nature, dans les épopées chevaleresques comme dans l'*Iliade*, dans les cathédrales byzantines, du haut des mosaïques à fond d'or, comme dans les temples doriens, du haut des frontons de marbres; dans les fresques de Raphaël et de Michel-Ange, comme dans la sculpture de Phidias. Mais dans l'art chrétien, c'est l'humanité d'un autre âge et vue sous un autre jour; ce n'est plus l'homme dans l'héroïque orgueil de la jeunesse, l'homme extérieur que la statuaire excelle à représenter; c'est l'âge plus réfléchi, la physionomie plus mûre et plus compliquée,

c'est l'homme intérieur que la peinture sait rendre visible.

L'Orient avait représenté le Dieu-Monde dans l'architecture; les Chrétiens et les Grecs dans la peinture et la statuaire ont réprésenté l'Homme-Dieu. Subordonner la Nature à l'homme, la réalité physique à l'idéal invisible, telle est, avec les différences que ces deux religions commandent, la loi commune de l'art hellénique et de l'art chrétien.

Tout chez les Grecs, dans la poésie et dans les arts, dans l'architecture elle-même, tout s'était ordonné sur le mode sculptural; dans l'ensemble des arts chrétiens tout sera régi par la peinture.

Objet par excellence de la statuaire et de la peinture, quelles transformations subit le type humain en passant de l'un à l'autre de ces deux arts? Ne semble-t-il pas que l'homme du sculpteur, reproduit dans sa beauté musculaire, dans la seule vérité de la forme et du contour matériel, condamné à des attitudes plus raides et moins variées, privé de l'éclair du regard, contenu dans son geste et dans l'expression de sa physionomie par la rigidité du marbre ou de l'airain, sera plus pauvre de vie et de grandeur morale que le personnage exprimé par la peinture? Voyez en effet combien le peintre étend le domaine du sculpteur du côté des choses de l'âme; tout ce qu'il sait traduire de l'impalpable et de l'invisible dans ces mille nuances du sentiment qu'il est interdit au sculpteur de reproduire! Tout ce qu'il y a de tendresse, d'exaltation et de mystérieuse profondeur dans le sentiment religieux, les extases les plus ferventes dans la contemplation de l'infini; tout ce qu'il y a de douce et voluptueuse langueur, d'inef-

fable mélancolie dans l'amour humain, toutes les ardeurs des passions les plus délicates et les plus impétueuses, tout le travail même de la pensée, les méditations de l'anachorète et du savant, les rêves de la jeune fille et l'ironie de l'homme mûr, tout cela peut être manifesté par la couleur et développé sur la toile en beautés vivantes, tandis que le marbre n'en peut rien dire, ou ne fait que l'indiquer dans son austère langage.

Mais que sont devenues la plénitude et la solidité des formes accusant la force et la personnalité résistantes, ce majestueux isolement de la statue qui se suffit à elle-même et porte avec elle sa perspective et sa lumière, cette sorte de calme, de sérénité, d'éternité donnés par le bronze ou le marbre aux gestes, aux attitudes qui attestent chez le héros l'indépendance vis-à-vis des choses et la libre possession de soi-même? Retrouverons-nous cette mâle simplicité, cette absolue vérité des lignes et des contours qui font de la statuaire un art véridique, rationnel, exact, à qui toute exagération, toute ambition démesurée sont interdites, un art qui ne cherche pas à tromper l'œil, qui se laisse embrasser et mesurer pleinement, un art enfin qui ne ment jamais?

La peinture nous découvre des régions toutes nouvelles du sentiment et de la pensée où la statuaire ne pénètre pas, mais c'est dans un monde déjà moins héroïque et moins rationnel; c'est dans l'ordre des sentiments les moins universels, les plus exposés à dégénérer et à se corrompre en émotions maladives. L'âme humaine entre ces deux arts s'est développée, enrichie, attendrie, mais jusqu'à un certain point affaiblie, effé-

minée par sa tendresse même. Elle s'est accentuée et compliquée, mais comme le visage s'accentue et se complique en vieillissant; un grand nombre de ces précieux détails sont des rides qui commencent.

La statuaire nous montre l'homme sous les traits les plus simples, mais les plus universels et les plus durables; elle nous le peint dans sa force, dans sa liberté, dans sa raison. Elle ne se plaît qu'au milieu des héros et des demi-dieux : à la beauté corporelle elle communique une inviolable chasteté; aux grâces les plus délicates de la femme elle sait donner quelque chose de la noblesse virile. Tout ce qu'elle touche est divinisé.

Le peintre, sans nul doute, travaille aussi pour sa part à cette apothéose de la forme et de la beauté humaines. La force et la majesté viriles, la fière indépendance du héros qui se pose dans sa libre volonté en face du monde extérieur respirent sur la toile comme dans la pierre. La peinture a son âge héroïque et religieux; alors elle lutte de grandeur avec la statuaire et se confond avec elle dans le sentiment d'un même idéal. Si le marbre est plus propice à rendre la force guerrière et la beauté corporelle de l'homme adolescent, l'héroïsme à la façon de Sophocle et d'Homère, la rude sagesse du stoïcien, la sévère élégance de la Vénus et de la Minerve antiques, la toile animée par le pinceau reproduira mieux cet héroïsme supérieur, cette liberté de l'âme chrétienne qui s'appelle la sainteté, et ces ineffables voluptés du cœur qui se trahissent par le rayonnement du regard et du sourire.

Si la statuaire s'est réservé l'image des guerriers et des sages se déifiant eux-mêmes par leur audace, de la force et de la beauté se suffisant à elle-même, le héros

des combats de l'âme, la vierge des mystiques amours, l'homme uni à son Dieu, l'aspiration vers l'infini, voilà ce que nous trouverons de plus dans la peinture.

Mais cet équilibre de l'âme humaine assise dans sa force, dans sa sérénité et dans son orgueil, comme les Olympiens, ne peut se maintenir pleinement que dans la statuaire. La peinture, avec plus de moyens pour pénétrer dans l'invisible et s'affranchir de la matière, pour saisir sur la physionomie de l'homme le rayonnement du pur esprit, est aussi plus exposée à glisser vers la Nature, à ne saisir dans l'homme que ce qui s'éloigne le plus du Dieu.

C'est par des contrastes de lumière et d'ombre, par des lignes artificieuses, par des harmonies et des nuances, par des valeurs qui n'ont rien d'absolu que la peinture produit tous ses effets. Elle n'emploie pas de substance solide, de forme matériellement vraie; elle repose sur des illusions; elle est à la merci des phénomènes variables de la lumière; dépendante elle-même de mille circonstances extérieures, elle ne saurait placer la figure et l'âme humaine dans cette indépendance absolue de la Nature, dans cette souveraineté sur les choses qu'affecte le type consacré par la statuaire.

Chaque art court un double danger que partage aussi l'âme humaine : celui de trop incliner vers la Nature, et celui de trop aspirer à un insaisissable idéal; celui de trop s'attacher à ce qui le précède, et celui de courir trop vite au-devant de ce qui le remplace.

La statuaire, avant de posséder sa perfection propre, traverse sa période architecturale; elle a son déclin où, par la recherche de l'expression, elle se rapproche de la peinture. La peinture elle-même, après avoir exprimé

l'homme aussi fièrement que les sculpteurs, descend sous la main des coloristes vers le paysage, vers la traduction des harmonies de la nature extérieure.

En même temps qu'elle semble assurer le triomphe de l'âme sur le corps, de l'invisible esprit sur l'épaisse matière, la peinture restitue donc au monde extérieur, à tous les objets qui ne sont pas l'homme, un empire qui rendra bientôt la nature envahissante et despotique. Elle s'enrichit de mille sentiments du cœur, de mille détails de la forme que la sculpture avait négligés ; à la condition toutefois d'introduire dans son œuvre bien des éléments qui ne sont pas de l'homme, mais de la nature, et de substituer souvent les caprices de la lumière et de la couleur à la rigide vérité de la forme. Le feu des passions mobiles remplace ainsi dans l'œuvre de la peinture l'implacable détermination de la volonté.

A force d'être humaine, d'exprimer l'homme par ses moindres détails et par ses côtés inférieurs, la peinture risque ainsi de descendre au-dessous de l'humanité et prépare le retour de la domination de la nature dont l'art s'était affranchi par la statuaire et l'âme par la religion de l'idéal. Plus spiritualiste que l'art grec, plus dédaigneux de la force et de la beauté physiques, l'art moderne traverse sa période la plus austère pendant que l'ascétisme du moyen âge poursuit sa lutte contre la chair; il n'en couve pas moins les germes du naturalisme que nous voyons éclore, plus raffiné, mais non moins dangereux pour l'indépendance et pour la dignité de l'âme que celui de l'Orient.

La peinture est cette merveilleuse sirène tout humaine par en haut, mais plongée par ses membres inférieurs dans l'animalité et la matière qui conduit peu à peu l'es-

prit des artistes de la contemplation du Dieu invisible au culte de la seule sensation.

Or, la peinture a primé la statuaire depuis la chute du paganisme. Depuis que le marteau des premiers chrétiens iconoclastes a détruit les dieux de l'antiquité, et dans le fond même des catacombes où reposent les corps des martyrs, la peinture a pris possession des édifices chrétiens.

Elle fournit aux traditions et aux légendes leur idiome plastique; elle commande à l'architecture même ainsi que lui commandait la statuaire dans les temples grecs. C'est elle qui fait circuler dans nos églises à travers les vitraux cette lumière indécise et mystérieuse qui pousse l'âme au recueillement. Par elle la cathédrale semble une sorte de forêt vivante animée de toutes les couleurs de la végétation. Mais à force de vouloir reproduire la vie dans ses élans vers l'infini et dans ses plus mobiles apparences, cette architecture perd quelque chose de ce qui faisait son éternité et sa force; les sentiments qu'elle suscite sont plus fugitifs et plus vagues; elle n'a plus ce caractère rationnel infaillible des constructions antiques. Élevés ainsi au-dessus de la raison humaine, le moindre écart peut nous faire tomber au-dessous.

Exclu de l'architecture géométrique et rationnelle des Grecs que la statuaire dirige à sa convenance, le sentiment de la Nature rentre dans les constructions religieuses du moyen âge avec l'idée de l'infini et le goût du pittoresque. La couleur est prodiguée par les vitraux flamboyants, elle s'étend sur les colonnes et sur les voûtes. Les minces piliers réunis en faisceau, les découpures des rosaces et des fenêtres ogivales, tous ces innombrables détails de la ciselure qui couvrent les portiques, tout cela

est emprunté à des souvenirs du monde végétal. Quoiqu'exécutée par le ciseau, cette ornementation, par la multiplicité et le fourmillement de ses lignes, est toute pittoresque. Ces formes ne sont ni assez simples ni assez calmes pour être véritablement sculpturales. C'est une peinture grossière encore et qui se dessine sur la pierre, mais ce n'est pas là le grand art du statuaire.

Le moyen âge nous retient d'ailleurs dans cette période religieuse de l'art chrétien où l'architecture, tout en se réglant sur le mode pittoresque, enferme encore dans son sein tous les autres arts. Le sculpteur et le peintre ne travaillent que subordonnés au constructeur de l'édifice et au pontife, interprète légitime de la tradition religieuse. Quand la peinture et la statuaire s'émanciperont pour suivre chacune leurs destinées indépendantes, quand sera né le plus grand sculpteur, le seul sculpteur original de l'ère moderne, ce sculpteur sera un peintre.

On a pu dire justement que la peinture de Michel-Ange est toute sculpturale ; on peut affirmer aussi qu'il est toujours peintre dans la statuaire par les effets qu'il ambitionne et qu'il produit, par les sentiments qu'il exprime. Dans le *Penseroso*, dans toutes les statues de la chapelle de Saint-Laurent, dans le *Moïse* lui-même, il a introduit tout un ordre de mouvements, d'attitudes et de pensées inconnu des maîtres grecs ; sublime, sans doute, mais hasardé, dépassant les limites légitimes du grand art de Phidias et le conduisant par ses audaces jusqu'au bord de la décadence.

En abusant de l'anatomie, Michel-Ange atteste l'influence qu'il subit de l'élément matériel de son art et du monde extérieur à l'âme. C'est ainsi que les Vénitiens et les Flamands, par l'amour de la couleur et du détail

pittoresque, soustrairont la peinture à son véritable idéal, et l'achemineront, à travers le paysage et le culte de plus en plus exclusif des beautés étrangères à l'homme, vers un ordre de sentiments et d'idées que le paysage lui-même doit renoncer à peindre et qui relève d'un art nouveau et inférieur, de la musique.

Mais attendons, pour parler de cet art, l'aube des temps modernes. La musique n'est pas encore née à l'indépendance de la vie véritable, quand nos pittoresques églises du moyen âge servent de centre à tous les arts; ni même dans cette seconde phase de l'art chrétien parvenu à la perfection où la peinture s'empare de la maîtrise universelle.

Entre la poésie sculpturale de l'antiquité païenne et cette poésie de nos jours contemporaine et sœur du paysage et de la musique, le monde chrétien a produit sa littérature d'imagination où nous devons retrouver tous les caractères moraux de ses arts plastiques. La même place, étendue ou restreinte, que le sentiment de la Nature a tenue chez les architectes et chez les peintres pendant les siècles qui nous occupent, les poëtes la lui ont donnée dans leurs compositions. Comme les statuaires, les constructeurs d'églises ont affectionné certains effets, certaines conditions de l'art qui relèvent surtout de la peinture; pris en général, les poëtes de l'ère chrétienne ont été des peintres, tandis que les poëtes grecs étaient des sculpteurs.

La poésie dramatique, en nous montrant l'homme isolé de tout ce qui n'est pas lui et sa passion, Nature ou Dieu, en le plaçant sous certaines conditions obligées de perspective et de lumière, en résumant son histoire en quelques scènes qui s'engendrent les unes les autres,

comme la statuaire et la peinture sont forcées de résumer tout un caractère en un seul geste, l'art du théâtre est en littérature l'analogue des deux arts plastiques. L'homme tout seul est l'objet du drame, comme il est l'objet unique de la statuaire et le seul objet élevé de la peinture.

La tragédie des anciens n'est qu'un épisode de leur épopée, et leur épopée est tout humaine, car les dieux d'Homère ne sont que des hommes. L'*Iliade* n'est plus, comme ces immenses compositions religieuses de l'Inde, une œuvre toute architecturale; l'épopée d'Homère et le drame de Sophocle nous présentent l'homme et l'âme humaine dans les mêmes conditions que la statuaire de Phidias.

Les poëtes épiques de l'ère chrétienne font déjà pressentir le genre dramatique; ils expriment l'âme humaine dans tous les aspects les plus favorables à la peinture; comme les poëtes grecs étaient des sculpteurs, ils sont des peintres par la parole. Ne prenons pas ce mot dans le sens restreint qu'on lui donne aujourd'hui : je ne veux pas dire des coloristes; je veux dire des écrivains préoccupés d'un ordre de sentiment que les statuaires ne peuvent pas rendre et que les vrais peintres ont l'ambition de reproduire.

Dans la période littéraire qui, sous l'empire du christianisme, va de la fin de la langue et de la société latines à la Révolution française, la diversité des langues et des races rend difficile toute formule unique et générale. Cette diversité elle-même est déjà un caractère frappant de l'âge qui nous occupe; elle distingue profondément l'histoire de la poésie chrétienne de celle de l'art grec. Sans nous arrêter à ces différences, et négligeant à

la fois ce qui est trop loin ou trop près de nous, glissant sur les épopées chevaleresques et les chansons des troubadours, oubliant un moment la grandeur plus oratoire que poétique de nos dix-septième et dix-huitième siècles, allons droit aux plus grands noms en qui se résume la gloire de l'imagination moderne, à ceux que l'on peut placer à côté de Sophocle et d'Homère; prenons Dante et Shakespeare, un Roman, un Germain, les deux plus grands poëtes de l'ère chrétienne. Dramatique dans son épopée, épique dans ses drames, l'un et l'autre font de la peinture; si la peinture est la représentation d'un certain ordre moral et d'un certain âge de l'esprit humain, on pourra dire que Dante tient plus du statuaire, que Shakespeare incline vers le peintre. Mais chez tous deux, la poésie est en parfait accord avec l'art plastique qui commence aux vitraux et aux sculptures des cathédrales, et, à travers Raphaël, Michel-Ange et Titien, va finir à Rembrandt et à Rubens.

L'homme apparaît dans la poésie dramatique sous un autre aspect, sous un autre jour, sous d'autres proportions que dans l'épopée. Il est plus voisin de nous, plus à portée de notre regard; nous pénétrons mieux dans tous les détails de sa physionomie. Ce n'est plus seulement par les grandes lignes et les plans généraux de la forme humaine que nous sommes frappés, mais par les moindres nuances de l'individualité. Les grandes passions héroïques, les passions simples et primitives sont l'objet de l'épopée; elle chante la piété envers les dieux, envers la patrie, envers la race, la valeur guerrière, l'amour simple et noble, tous les genres d'enthousiasmes, la colère même et les emportements de l'impétueuse

jeunesse. L'épopée ne descend pas de ses majestueuses hauteurs pour pénétrer dans les recoins de la vie et dans les replis de l'âme où ces grandes passions se décomposent en menus sentiments ; elle ne saurait analyser, distinguer les divers moments et les divers mobiles d'une même action. Emportée par la rapidité du récit à travers la multiplicité des événements, elle ne s'arrête pas et ne se concentre pas comme la tragédie dans l'unité d'un seul fait, d'un seul caractère qu'elle peut creuser à fond et qu'elle développe longuement. Que sera-ce donc si, outre la tragédie, nous opposons, comme il est juste, le drame comique à l'épopée? Combien la grandeur du type héroïque se réduit encore? Combien les détails, les nuances, les traits de caractère individuel, les exceptions prédominent dans cette peinture de l'homme ainsi vu de près, ainsi disséqué jusque dans ses parties les plus honteuses? C'était le héros d'abord, dans ce qui le constitue demi-dieu; c'est l'homme, aujourd'hui, dans ce qui l'éloigne le plus de cette noble image des Olympiens. Ce n'est plus l'idéal dans son abstraite grandeur, c'est la réalité dans ses petitesses et dans ses misères, dans ses mille détails qui nous saisissent par nos plus faibles cotés. La poésie des âges chrétiens voit l'homme de plus près et serre de plus près la réalité dans ses tableaux; elle pénètre plus dans le fond des âmes; elle analyse, elle commente, elle explique davantage. Elle a sous les yeux des modèles plus compliqués, des figures plus mûres où la simplicité des plans s'est altérée, où la vie à déjà creusé des sillons. Les événements empruntent des caractères cette complication plus grande; en toute chose la sobre élégance des lignes antiques est déjà contournée. La physionomie de

l'homme a plus d'expression, mais moins de franche beauté. Tous les poëtes modernes, pris dans leur ensemble, ont représenté cette humanité plus complexe qui succède à la jeune humanité vue par Homère et par Sophocle et dont Virgile représente le gracieux déclin. La poésie a cessé de sculpter les demi-dieux, elle peint l'homme vrai. Quel que soit le nom que portent les œuvres modernes, chansons de geste, romans de chevalerie, épopées françaises, italiennes, germaniques, portugaises, tout appartient par la manière de concevoir l'homme à l'ordre dramatique. Dante lui-même, le plus religieux et le plus héroïque de tous, Dante, un véritable architecte par l'ordonnance et les grandioses proportions de son œuvre, un statuaire par le relief qu'il donne à toutes ses figures et par la fermeté de son vers de bronze, Dante ne semble-t-il pas avoir pressenti que la période littéraire qui commence à son poëme appartenait à la peinture et au drame par tous ses éléments moraux. Caprice ou réflexion, le nom de son œuvre *la divine Comédie*, met l'enseigne dramatique à toute la poésie chrétienne. Quand le moyen âge aura porté tous ses fruits et devra se résumer dans une autre grande œuvre caractéristique, c'est sur le théâtre qu'elle apparaîtra. Pour consacrer d'un mot ce caractère commun au moyen âge et à la Renaissance, il suffit de nommer Shakespeare.

Le grand poëte anglais représente l'art dramatique moderne dans tous ses éléments essentiels, dans tout ce qui le distingue de la tragédie classique. Il y a sans doute dans notre Occident chrétien d'autres traditions littéraires : la France et l'Italie se sont refusées longtemps à ces formes de l'imagination germanique; mais, malgré

les prétentions de nos poëtes à imiter docilement le théâtre des anciens, ils ont dû, eux aussi, modifier les caractères, le langage, les attitudes de leur héros. et faire aussi, avec plus ou moins de couleur, des portraits peints et non plus des statues.

La figure de l'homme, ainsi reproduite par le drame et par la peinture, est placée vis-à-vis du monde extérieur dans des conditions nouvelles ; elle n'a plus en face de la Nature cette indépendance absolue qu'elle avait conquise dans la statuaire et la poésie héroïque.

Comment le monde extérieur pourrait-il porter la moindre atteinte à la beauté, à la majesté de la forme et de l'âme humaines, dans la poésie dramatique et dans la peinture d'histoire, où la figure et la parole de l'homme sont seules admises, à l'exclusion du paysage et de l'élément descriptif?

Remarquons d'abord que dans la peinture, dès qu'on sort de l'époque hératique et sculpturale des mosaïques à fond d'or, le paysage ne tarde pas à apparaître comme fond de tableau. Simple encore, abstrait et sculptural lui-même, il a déjà pris possession de la peinture religieuse sous la main même de Raphaël. Le drame de son côté, par l'abondance du lyrisme, par mille traits de sentiment qui s'adressent chez les personnages de Shakespeare au monde extérieur, par le changement multiplié des scènes souvent placées dans la campagne, admet chez un grand nombre de modernes le monde extérieur, le paysage à jouer un certain rôle dans les événements, ou du moins à exercer une certaine action sur l'âme de ses héros. Une fois qu'on a permis à la Nature de s'insinuer dans le domaine de l'âme, au sentiment de prévaloir sur la volonté et la

raison, à l'élément extérieur de compliquer les sentiments et les situations de l'esprit, au paysage de revendiquer une part, si faible qu'elle soit, de l'intérêt réservé jusque-là à la seule forme humaine, il est difficile de fixer la borne infranchissable où l'attrayante nature, où l'envahissante matière devront s'arrêter. La peinture glisse vers le paysage, le drame s'abaisse peu à peu du côté de l'opéra.

Mais restons un moment dans l'austère tragédie, dans la grande peinture historique. Le paysage est écarté, la Nature est subordonnée pleinement, et déjà l'indépendance de l'homme court quelque danger; l'âme a donné quelque prise à la sirène du monde extérieur; elle est sortie des régions inviolables où la plaçait la statuaire, où le poëte épique la faisait vivre.

Nous l'avons dit déjà : le peintre et le dramaturge sont forcés d'admettre dans leurs tableaux la nuance individuelle, le détail des caractères, le côté personnel, transitoire et grossier de la passion ; ils ne peuvent pas laisser leurs figures dans l'immobile et froide majesté d'un type général ; ils ne représentent pas seulement, comme le statuaire, l'homme universel, l'homme de tous les temps et de tous les lieux dans sa sublime nudité; ils peignent l'homme avec son costume de tel pays et de telle époque, avec sa couleur locale, avec sa passion et son émotion du moment. Ils savent reproduire, et la peinture elle-même y réussit jusqu'à un certain point, la mobilité de ses impressions et la diffusion au dehors de cette âme dont la statuaire concentrait toute la vigueur dans les rigides contours de la pierre et du métal.

C'est par là, c'est en reproduisant les nuances personnelles, les infinis détails, les accessoires; c'est en

subissant les conditions impérieuses que leur imposent les lois de la perspective, l'inégale distribution de la lumière, les contrastes nécessaires du jour et de l'ombre, la présence des figures secondaires et l'indispensable décoration du théâtre et du fond de tableau, que les peintres et les dramaturges retombent, plus ou moins, par l'exaltation de la sensibilité au détriment de la volonté et de la raison, sous l'empire du monde extérieur.

L'homme va donc cesser d'être le héros unique de la poésie et des arts ; il va renoncer à l'empire absolu sur lui-même et sur les choses que lui assurait l'indomptable courage des guerriers épiques, la fermeté stoïcienne et l'ascétisme chrétien, et dont l'épopée, la statuaire et la peinture des mosaïstes ont fait l'apothéose. Mais avec qui l'âme humaine entrera-t-elle en partage ? Sera-ce comme aux anciens jours avec la divinité elle-même, avec le Dieu qui remplit la nature de sa présence et qui n'est jamais absent de l'esprit humain tant que la raison y brille ? Sera-ce au contraire avec la nature dans ce qu'elle a de distinct de son Dieu, de personnel, pour ainsi dire, avec la matière en un mot ? La question resta indécise tant que le moyen âge ne fut pas terminé. Depuis la renaissance du seizième siècle, après bien des vicissitudes et de glorieux combats, après cette ère de grandeur qui porte le nom de Louis XIV, il semble que, peu à peu, dans les arts, dans la poésie et dans la morale, l'âme diminue et la nature prévaut.

Cette invasion du monde extérieur qui trouble l'homme dans la possession de lui-même et diminue sa personnalité, qui le soumet en dominant ses sens à des impressions venues du dehors, tout en lui laissant croire

qu'il gravite dans la région du pur esprit, ce nouvel état de l'âme humaine appelle un art nouveau, un art envahissant comme la passion et la sensibilité nerveuse, impérieux comme la matière, insinuant et dissolvant comme les fluides subtils répandus dans la nature.

Cet art, ancien de nom, sera pleinement nouveau dans son indépendance et son prodigieux accroissement; nouveau comme l'épi après le grain de blé, comme les fleurs et les feuilles après le rameau. Ce ne sera point le paysage, branche exubérante de la peinture, mais toujours rattachée au tronc. Le paysage c'est la peinture exclusivement préoccupée de la couleur, négligeant l'abstraite beauté des lignes et la pure expression de l'âme, ne songeant qu'à reproduire l'apparence, la mobile superficie des choses, l'élément matériel en un mot par opposition à l'élément humain.

La peinture, même asservie à la couleur, même envahie par le paysage, reste un art trop précis, trop rationnel, trop spiritualiste, trop humain, un langage trop clair, trop déterminé pour exprimer sous une forme assez complète, assez pénétrante, assez irrésistible ce mouvement et cette vie de la matière, cette action de la nature qui nous envahit par tous les pores et pénètre jusqu'à notre âme pour tenter de la dissoudre et tout au moins pour l'énerver et la soumettre.

La musique sera l'art des temps modernes; elle date du seizième siècle; à cette époque, pour la première fois, elle est sortie de ses langes, elle a marché seule. L'invasion du sentiment de la Nature se manifestait en même temps par le paysage et enfin par un autre avénement plus important que tous les autres, avénement né

aussi d'une révolte de la partie contre l'ensemble, du serviteur contre le maître.

Mêlée d'abord et soumise à la philosophie, à la science de Dieu et de l'homme, la connaissance du monde extérieur se détache de la théologie et de la morale. La physique se rend indépendante de la métaphysique; elle n'est plus seulement un rameau, elle est un arbre entier, divisé lui-même en mille branches : elle tend à étouffer autour d'elle tout ce qui lui fait obstacle; elle veut attirer à elle toute la sève de l'esprit humain; elle se dresse en rivale triomphante devant l'antique philosophie; elle revendique pour elle seule le nom de sagesse par excellence, à l'exclusion de la théologie, de la morale, de l'histoire, et, pour constater sa suprématie, elle s'appellera désormais parmi les hommes la *science*. Elle ne sera pourtant rien de plus que la géométrie et la physique, mais elle personnifiera dans son ensemble la puissance rivale de l'âme humaine, cette image de Dieu qui devient trompeuse quand on la sépare de Dieu lui-même, la Nature.

La musique parmi les arts, la physique parmi les sciences, attestent que le sentiment de la Nature prédomine dans l'ère qui va s'ouvrir.

CHAPITRE V

TEMPS MODERNES. LA MUSIQUE

« La domination de l'homme sur la Nature assurée par la science et par l'industrie : » c'est là un des lieux communs les plus répétés de notre temps, c'est le premier article de foi de la société moderne. Si l'homme est par-dessus tout un être moral, une volonté libre, une âme dont la grandeur se mesure d'abord à la puissance qu'elle exerce sur elle-même, à son intelligence du devoir, à sa force pour l'accomplir même au prix du sacrifice ; si les arts, les sciences, les institutions doivent être jugés d'après l'influence qu'ils exercent sur la volonté, sur la liberté morale, en un mot sur la dignité humaine, nous pouvons affirmer ceci, à l'encontre du préjugé commun :

A aucune époque l'âme humaine n'a été plus opprimée par le monde extérieur que dans le temps où nous vivons ; la Nature domine aujourd'hui l'homme plus souverainement que jamais. Cette tyrannie des choses sur les âmes, du dehors sur le dedans, de la matière sur l'esprit, s'accroît à chaque progrès de la science et de l'industrie, et il est impossible d'en prévoir le terme.

Sans toucher à l'histoire des mœurs et des institutions politiques, fidèle à cette seule question du sentiment de la Nature dans la poésie et dans les arts, nous pouvons

constater l'amoindrissement de l'homme vis-à-vis du monde extérieur, pendant la période où nous sommes entrés. C'est du dix-huitième siècle que date cette révolution intellectuelle, comme la révolution sociale. Dans la poésie, dans les arts, dans la science, l'homme a fait comme dans les lois : le contraire de ce qu'il écrivait dans ses programmes. On a cru fonder les droits et la liberté de l'homme, on a préparé la servitude de l'esprit, les droits et la souveraineté de la matière.

Dompté par la victoire du génie grec sur le monde oriental, asservi, jusqu'à l'excès peut-être, par le spiritualisme chrétien, après cette apothéose de l'homme faite par la poésie héroïque depuis Homère jusqu'à Corneille, par la statuaire et la peinture depuis Phidias jusqu'à Raphaël, par la science morale depuis Socrate jusqu'à Bossuet, après cette longue domination de l'esprit que personnifient à des degrés différents le sage du stoïcisme et le saint de l'Évangile, le sentiment de la Nature se réveille à partir du dix-huitième siècle; il colore à notre époque la littérature et les arts plastiques, il suscite la musique, il se développe dans les âmes aux dépens du sentiment moral, il envahit la société sous tous les noms et sous toutes les formes. Une secte célèbre arrive à caractériser la période où nous entrons d'un mot qui restera : *la réhabilitation de la chair*. Voilà l'homme, quoi qu'il en dise, retombé sous le joug de la Nature comme aux jours du panthéisme oriental.

Le siècle dernier a vu poindre cette révolution dans les doctrines, le nôtre la voit s'accomplir dans la pratique. Après cette littérature du dix-septième siècle, marquée du sceau de la raison et de la liberté morale, Rousseau donne un premier accès au culte du monde

extérieur, il inaugure le sentimentalisme, il est le premier de tous ces illustres malades dont la parole contagieuse nous énerve en nous charmant. André Chénier, tout enfant qu'il est de la muse hellénique, fait pour le style ce que Rousseau faisait pour la pensée; il y fait, dans une juste mesure, pénétrer avec la couleur et les vives images un élément qui s'adresse à la seule sensibilité et dont le grand Corneille, Racine lui-même, tous les poëtes qui procèdent de l'âme avaient négligé la dangereuse richesse.

Pendant ce temps-là, les sciences de la Nature prennent un merveilleux accroissement; une science nouvelle, la chimie, vient d'être créée. L'intimité de l'intelligence humaine avec le monde extérieur devient chaque jour plus étroite. L'homme poursuit l'infini par de subtiles analyses, comme il avait cherché à l'embrasser au début de la science par d'ambitieuses synthèses. Le savoir humain se subdivise en une multitude de branches; et chaque savant occupé à sa récolte sur le rameau qu'il a choisi perd de vue le tronc de l'arbre et le principe essentiel de toute connaissance. La philosophie place l'origine de nos idées, la source de nos déterminations et de nos devoirs, la règle du juste et du beau dans nos seules sensations. L'âme humaine semble ainsi renoncer à son activité, à sa liberté, pour se reconnaître vassale de son corps, pour proclamer l'initiative et la souveraineté de la Nature.

Même transformation dans les arts : après les grands paysagistes du dix-septième siècle, la peinture semble épuisée. Cette noble sœur de la statuaire, à force de perdre de vue l'homme intérieur, dégradée par la licence, est devenue impuissante à peindre dans son

énergique réalité ce monde physique objet de son culte; il faudra qu'elle aille se retremper un moment aux sources antiques, à l'étude de la sculpture, pour retrouver une nouvelle vie. Surexcitée ensuite par cette effervescence de l'imagination qui a renouvelé le style poétique au commencement de notre siècle, elle produira les coloristes de notre temps et tant de charmants paysagistes qui, à force de faire prédominer sur toute intention morale la recherche des tons savants et des harmonies, n'arriveront qu'à nous démontrer l'inutilité de la peinture, quand la musique est là pour exprimer les mêmes côtés de la Nature et pour susciter dans notre âme tout un monde de sentiments vagues et impossibles à traduire par la parole et par le pinceau. La musique, en effet, grandit au dix-huitième siècle et produit ses chefs-d'œuvre, tandis qu'autour d'elle toute vie a cessé dans les autres arts. La passion de la musique se répand dans toute l'Europe comme une contagion; elle réussit à partager le théâtre avec la poésie jusqu'au jour où elle pourra l'en chasser tout à fait. La musique enfin, depuis près d'un siècle, a pris possession du domaine de l'art, comme l'architecture l'a occupé aux époques religieuses dans l'Orient et au moyen âge, comme la statuaire en a joui chez les Grecs avec la poésie héroïque, et comme la peinture pendant la jeunesse des sociétés modernes.

Or la musique, quoiqu'elle s'empare de nous par le plus intellectuel de tous nos sens, l'ouïe, n'en n'est pas moins le plus matériel de tous les arts, celui de tous qui constate et impose le plus sûrement la domination de la sensibilité sur l'intelligence pure et sur l'activité morale. Elle ne peut servir, comme la statuaire et la peinture, à l'expression d'une âme raisonnable et libre; elle est

l'organe d'un monde à la fois mystérieux et fatal, à la fois indéfini et borné, sur lequel notre volonté n'a pas de prise et qui ne dit rien à la raison pratique; elle est en un mot l'organe d'un monde extérieur à nous, hostile à notre liberté.

Quand les arts, au lieu de parler à l'âme, au lieu de nous entretenir des grandes vérités religieuses et sociales, au lieu de peindre l'homme dans l'exercice de sa volonté et de son intelligence, s'attachent exclusivement à représenter la passion; quand le sentiment y prévaut d'une manière absolue sur la raison, les arts s'acheminent vers leur période naturaliste ou musicale. Poésie, architecture, statuaire, peinture, tous les autres arts renferment des éléments plus ou moins positifs; en ne visant qu'à produire l'émotion, ils relèvent tous par certains côtés du jugement. Quoi qu'on en puisse dire, la musique ne relève que de la seule sensibilité; c'est par là qu'elle est l'expression la plus complète, la plus despotique du sentiment de la Nature. Or la prédominance du sentiment de la Nature c'est la dissolution de l'homme moral.

En passant de la statuaire à la peinture, l'art entrait déjà sous une dépendance plus directe de la sensibilité. La figure de l'homme sous la main du sculpteur est reproduite dans ce qu'elle a de plus déterminé, de plus rationnel pour ainsi dire. L'homme nous est montré par la sculpture, ou dans l'énergie du repos comme un Dieu, ou dans l'énergie de l'action comme un héros. L'expression de la force morale, intellectuelle ou physique prédomine dans cette image sur celle du sentiment. La peinture descend d'un degré dans la région morale, capable sans doute de traduire, mais dans une langue moins vigoureuse, les mêmes idées que la statuaire; elle affectionne

un ordre de sentiments moins héroïques, des passions plus complexes, plus tendres et plus vagues. Elle peut répondre, quand elle le veut, à tout ce que l'âme a de plus hautes pensées, la volonté de plus nobles déterminations ; mais de proche en proche, entraînée par les séductions de la grâce féminine, de la tendresse et des molles rêveries, plus féconde que la statuaire en éloquentes ressources pour parler à la sensibilité, elle peut abandonner pleinement l'ordre héroïque et même l'ordre humain, pour chercher son succès d'abord dans l'expression des passions les moins viriles, puis dans le seul plaisir des yeux, dans l'heureux assortiment des tons, dans la simple harmonie des couleurs. Certains paysages, absolument dépourvus de pensées et même de contours, ne sont rien autre chose que de la musique visible.

En face d'un tel art, une sensation plus ou moins agréable est le seul critérium ; la couleur plaît ou elle ne plaît pas ; l'accord en lui-même sonne juste ou sonne faux, voilà tout ce qu'on peut en dire. Mais à quoi correspond-il dans le monde intellectuel et moral ? A quelle idée claire, à quelle intention déterminée de la volonté ? Chacun l'interprète au gré de sa sensibilité nerveuse. La beauté, dans l'ordre de la couleur et dans celui de l'harmonie, n'est plus une question de raison, de jugement et de sens moral, c'est une question de tempérament.

Tout art est un langage dont les mots ont une signification plus ou moins claire, plus ou moins positive, et répondent en nous à des idées, à des sentiments plus ou moins déterminés, depuis l'aphorisme de morale gravé dans notre conscience et l'image du fait qui s'empreint dans notre souvenir, jusqu'à la vibration du nerf agréa-

blement ému par un son ou par une couleur. Les signes qu'emploie la musique sont les plus indéterminés de tous. Une phrase mélodique n'a aucune signification absolue. Tout le monde est juge de l'action d'une statue et d'une figure peinte, sinon de sa beauté. Le même auditeur, à quelques heures de distance et selon l'état de ses nerfs, éprouvera de la même mélodie une impression toute contraire. Ce n'est pas ici le lieu d'étudier à fond les rapports de la musique avec les autres arts et avec l'homme moral, le tour de cette question viendra avec l'histoire plus détaillée de l'ère musicale. Il nous suffit de poser ce fait : que la musique plus que la peinture s'adresse en nous au seul sentiment ; une symphonie ne peut pas comme un tableau, même un paysage, être expliquée, être commentée dans le réel, traduite en langage parlé, on la sent et voilà tout.

Or tout ce qui se passe chez l'homme dans la région du pur sentiment, à plus forte raison dans celle de la pure sensation, tout cela est fatal, involontaire, tout cela est étranger à nos actes libres ; notre personne morale, notre volonté restent en dehors et au-dessus de nos émotions. Par la sensibilité nous retombons sous l'empire du monde extérieur. Tout ce qui est accordé dans les arts au seul sentiment, sans déterminer aucun acte de l'intelligence ou de la conscience pratique, tout cela est arraché au domaine, à la dignité de l'homme, tout cela est ajouté à l'action, à la puissance de la Nature. Au lieu de venir en aide à la liberté de l'homme, au lieu de l'aider à s'affermir, à se poser dans sa personnalité au sein de la création, comme le font la peinture et la statuaire, la musique est un art qui vient augmenter la prise qu'a sur nous le monde extérieur ; elle replace

l'homme affranchi par les autres arts sous la dépendance de la Nature.

L'immense accroissement qu'a pris la musique en Europe dès la seconde moitié du dix-huitième siècle est un fait incontesté. Depuis ce temps elle a produit ses chefs-d'œuvre, elle a eu son grand siècle comme l'architecture, comme la statuaire, comme la peinture avaient eu les leurs. L'importance acquise de nos jours par la musique est aussi évidente que celle des sciences naturelles et de l'industrie. Quoi qu'il arrive de ces deux faits, et sans rien préjuger des problématiques grandeurs de l'avenir, constatons seulement que partout à notre époque, dans la science comme dans l'art, l'élément extérieur à l'homme, étranger à l'homme, a pris le pas sur l'élément moral. Si la Nature est domptée, comme on le dit, par le bras de l'homme, il faut avouer qu'elle se donne une terrible revanche; elle a saisi l'homme par son âme; encore quelques progrès des arts et de la poésie dans le même sens, et l'homme sera pleinement terrassé.

Voilà donc un nouveau déplacement de la divinité; l'idolâtrie de la Nature est le grand signe de notre temps. Le vieux panthéisme vaincu, même en dehors de la révélation chrétienne, par l'héroïque génie de la Grèce, tend à renaître sous une forme plus subtile et plus dangereuse. Après trois mille ans de règne, l'homme-dieu va-t-il encore céder la place au dieu-monde? la Nature reprendra-t-elle sur l'homme cette domination souveraine qu'attestent les arts, les religions et les institutions de l'Orient primitif?

Le sentiment de la Nature tend, il est vrai, à prédominer comme aux anciens jours, mais transformé, comme

les instincts de l'enfant se transforment dans les préoccupations du vieillard. Il est dans l'ordre que l'enfant soit attentif au monde extérieur, qu'il en reçoive ses premières et indispensables leçons; il y reste en quelque sorte soumis et attaché par la mamelle de sa mère; l'homme mûr connaît le monde extérieur et le domine du haut de sa libre personnalité. On ne saurait dominer pleinement sans mépriser un peu; de là le stoïcisme et l'ascétisme chrétien. On ne saurait d'autre part tenir son âme pleinement indépendante des professions qu'on exerce, des arts qu'on cultive, des sciences qu'on étudie; voilà pourquoi notre société, tout occupée d'industrie, de science physique, d'art sensuel, sceptique, raisonneuse, ennuyée à travers tout cela, tombe comme un vieillard corrompu et décrépit sous l'empire exclusif de ses sensations et de ses besoins. Et ce dernier empire de la Nature est aussi triste, aussi contraire à l'ordre, aussi effrayant que le premier était joyeux, légitime et plein d'espérances.

L'étonnement, l'admiration respectueuse et craintive de l'homme enfant vis-à-vis du spectacle de l'univers, devient sur ses lèvres une poésie et dans son cœur une religion. Ce qui s'empare alors de l'esprit humain, c'est moins la Nature elle-même que Dieu manifesté par elle. Tout ce que l'homme sait, tout ce qu'il possède, tout ce qu'il aime des beautés de la création, il y voit quelque chose de divin; il embrasse l'univers tout entier de ce culte naïf qui se nourrit d'ignorance et de mystère.

Ce n'est plus dans ce vaste sentiment religieux, c'est dans une science morcelée, dans une suite d'étroits systèmes que s'établissent aujourd'hui les rapports de l'intelligence humaine avec le monde extérieur, la Na-

ture reprend l'homme en détail. Une multitude de petites industries sans utilité, de besoins factices, de petites notions sans philosophie, d'arts sans idéal, assurent peu à peu sur le cœur humain la domination de tout ce qui n'est pas l'homme et de tout ce qui n'est pas Dieu : l'empire, en un mot, de la matière.

La Nature ne devient la matière que par sa séparation d'avec l'idéal. C'est en isolant trop complétement l'étude de la Nature de celle de l'esprit, en séparant trop l'expérience physique des révélations de la philosophie, la technique des arts de l'imagination et du sens moral; c'est, en un mot, par le divorce absolu qui s'est fait dans le monde moderne entre la religion et la science, que la science est devenue matérialiste, sous son apparente exactitude qui séduit si fort les âmes dépourvues de sens moral, de poésie et de religion. La science moderne, le sentiment moderne de la Nature est moins profond, moins infaillible sur les choses essentielles à l'homme, que le sentiment primitif d'où sont nés les arts et les religions de l'Orient.

Le monde extérieur, sous tous les noms qu'il porte, celui de Nature, de matière, ou de chair, n'est pas impur et corrupteur en lui-même ; il ne le devient que par sa révolte contre l'esprit, par l'ascendant que l'homme lui accorde sur sa propre liberté. Ce qui vicie l'art, la science, j'ajouterai même la politique moderne, c'est la triomphante révolte de l'élément extérieur et matériel contre le principe moral.

Comment après cette victoire de l'âme sur la Nature, commencée par l'art grec et la philosophie stoïque, poussée par le christianisme jusqu'à ses dernières limites, le monde extérieur recommence-t-il à prévaloir? Com-

ment les sciences physiques s'arrogent-elles aujourd'hui la suprématie réservée autrefois à la théologie, à la poésie, aux arts, en un mot à l'ordre moral ? Comment s'est opéré ce divorce qui a permis à la physique de prévaloir sur la philosophie, au pittoresque dans les arts de prévaloir sur l'idéal, aux vagues harmonies du son et de la couleur de substituer leur charme grossier au noble intérêt qu'excitait la peinture des sentiments moraux et l'expression de la pensée? Comment l'art et la science ont-ils pu ainsi s'affranchir de toute discipline religieuse?

Nous avons assisté en Grèce au premier affranchissement de l'esprit humain vis-à-vis de la Nature, à la rupture de la synthèse primitive qui détruit le panthéisme oriental. Un principe de distinction, de séparation, d'analyse est introduit dans la science confuse des anciens âges. Un seul homme ne possède plus la science tout entière avec la théologie; chacun des grands ordres de la pensée est, dès lors, cultivé séparément.

En poussant la victoire de l'esprit sur la Nature jusqu'à la théorie de l'anéantissement de la chair, le christianisme vint rendre plus complète la séparation commencée en Grèce entre la philosophie morale et l'étude de la Nature, entre la théologie et la physique, entre la religion et la science.

Le christianisme a proclamé que la véritable vie est dans la mort de la chair. Les autels chrétiens sont des tombeaux. L'Homme-Dieu sur le Calvaire livre à la mort tout ce qui participe en lui de la Nature déclarée maudite, ce corps dont l'immolation est nécessaire pour assurer aux yeux des hommes la victoire du pur esprit sur l'idolâtrie et le panthéisme. L'antithèse de l'âme

et de la matière, le principe de toute séparation ultérieure sont posés dans l'intelligence humaine; la plus difficile, la plus douloureuse de toutes les abstractions est opérée ; l'homme s'est scindé en deux parts, la chair, la matière, la Nature sont rejetées en dehors de l'âme et de la religion, elles sont anathèmes.

Dès que le christianisme prend possession de la société, toute étude sur le monde extérieur cesse immédiatement. Les sciences physiques dormiront tout le moyen âge, réduites à se cacher comme suspectes. L'âme est au Christ : la chair est l'auxiliaire de Satan. La Nature est fréquentée par d'impurs génies; son étude est entachée de connivence avec le diable. Les sciences physiques, nées au moyen âge dans le laboratoire maudit de l'astrologue et de l'alchimiste, seront dès l'origine en hostilité avec une théologie qui les condamne. Voilà le fait, trop peu remarqué, qui donne une première explication de cette étrange guerre, encore aujourd'hui flagrante dans la société chrétienne, entre la physique et la métaphysique, entre la science morale et les sciences naturelles.

Cet heureux mépris de la religion pour la Nature est la cause du progrès des sciences. La physique avait besoin d'être étudiée longtemps en dehors de la théologie : comme à tous les arts, il lui fallait un peu d'indépendance, un peu de révolte même, pour atteindre à sa perfection, pour vivre de sa propre vie. Elle a ses méthodes, l'observation, l'analyse, l'induction contraires à la méthode théologique, et dont il fallait s'emparer violemment comme d'un fruit défendu. Le panthéisme oriental, la mythologie grecque elle-même condamnaient la science à l'immobilité en la laissant étroitement unie à la religion. Comment étudier la Nature et Dieu sépa-

rément lorsqu'ils sont incorporés l'un à l'autre ? Chez les Grecs eux-mêmes les dieux ont un corps et ne s'en dépouillent point; l'âme et la Nature étroitement unies ne peuvent être l'objet de sciences tout à fait distinctes. Le spiritualisme chrétien retranche de l'idée de Dieu tout ce qui peut tomber sous les sens; il constitue ainsi à l'observation, à la science, un domaine tout à fait à part de la théologie.

Après la longue confusion maintenue par le panthéisme et par la mythologie naturaliste des Grecs, voilà donc un principe d'ordre, de mouvement et de clarté introduit dans la connaissance humaine. La division, le morcellement des sciences était nécessaire à leur progrès. Il fallait qu'au sortir de la synthèse, de la confusion primitive, chacune pût conquérir sa personnalité. En proclamant la séparation, bien plus encore la guerre de la Nature et de l'esprit, le christianisme accomplissait la première et la plus formidable des abstractions, il rendait facile toutes les autres. Mais en même temps, par cette malédiction portée contre la chair, il semait le germe du schisme le plus terrible qui ait jamais attaqué la religion et déchiré l'esprit humain, le grand schisme de la science naturelle et de la théologie.

La chair et la Nature, condamnées par la religion, ont été observées, étudiées en dehors de toute idée religieuse; les sciences naturelles se sont ainsi constituées, non pas seulement hors du christianisme, mais comme malgré lui et dans un esprit hostile à ses dogmes, hostile à tout ce qui n'est pas la connaissance et l'amour de la matière. Voilà pourquoi chaque progrès des sciences naturelles, depuis trois siècles, a semblé une victoire

contre le christianisme; pourquoi reste si difficile la réconciliation d'une société fille de ces sciences avec l'Eglise dépositaire de la science morale.

Si la Nature est corrompue, si la chair et le monde extérieur sont pour l'homme une occasion et une cause de péché, l'intelligence humaine ne peut sans de graves dangers s'appliquer aux sciences de la Nature. Il est à craindre que la Nature ne nous cache Dieu au lieu de nous le révéler. Depuis la chute originelle, le voile de la création s'est épaissi, l'univers n'est plus transparent, et Dieu ne s'y laisse plus voir. Le Père tout-puissant s'est éloigné de nous; Dieu s'est en quelque sorte retiré de la Nature. Abstraction faite de l'âme et de Dieu, la Nature est un cadavre. La science s'est mise à l'œuvre sur l'univers comme sur un cadavre. Elle découpe la Nature en tronçons et perd de vue l'ensemble des choses ; elle dissèque à part chaque membre sans tenir compte du principe vital évanoui sous le scalpel. A mesure que le grand tout se subdivise dans cette dissection, l'intelligence qui l'observe se rétrécit et se matérialise : de plus en plus bornée dans ses inductions et desséchée dans ses formules, la science moderne rebute chaque jour davantage le poëte et l'homme moral; car elle incline à renier tout symbole poétique et religieux, à renier l'âme et Dieu, comme la théologie avait renié la Nature.

Mais plus le savant abandonne la haute intuition de la vie universelle et les faits généraux où l'idée d'un principe spirituel intervient forcément, plus il se penche vers la matière et plus le microscope lui découvre de tronçons nouveaux parmi les tronçons de la science depuis longtemps épars dans son amphithéâtre. Les

familles se multiplient dans la tribu des savants comme les divisions dans la science elle-même. La sagesse autrefois, la véritable science, consistait dans l'intuition de l'universel, dans la connaissance des lois réunies de la vie du corps et de la vie morale. La science primitive embrassait tout; le progrès actuel consiste à tout diviser. Tel homme aujourd'hui perdra de vue l'ordre moral tout entier pour abîmer jusqu'au dernier jour son intelligence dans la contemplation du coléoptère ou du mollusque.

Cette transformation de la science fut nécessaire; la substitution passagère de l'analyse microscopique à l'universelle synthèse eut son but providentiel; mais il importe d'en montrer, dans le temps où nous vivons, les funestes effets aussi bien que les heureuses conséquences.

Grâce à la méthode employée depuis le moyen âge, chaque science particulière a fait d'immenses progrès; mais un schisme s'est opéré dans le monde intellectuel. Un abîme s'est creusé depuis des siècles entre la religion et la science, entre la science et la poésie. Toujours penché sur la nature morte ou sur des chiffres morts, le savant a désappris l'usage de son imagination et de son cœur; il méconnaît l'ordre poétique et l'ordre moral. Le poëte se désole de toute conquête de la science comme d'un désastre pour la poésie. Il semble croire que la Nature sera moins belle à mesure qu'elle sera mieux comprise. Il semble considérer la fiction comme essentielle à son art. La poésie semble à tous un tissu d'illusions, elle qui doit être la vérité même, elle plus vraie, jusqu'ici, que la science et que l'histoire. Trop fidèle à l'antique anathème jeté par lui sur la Nature, le théolo-

gien compromet les augustes vérités dont il est le dépositaire dans une lutte impossible avec des vérités moins hautes, mais plus saisissantes et plus palpables. La science physique s'est ainsi constituée en dehors de la religion; par cela même elle est devenue impie. La science est coupable d'avoir accepté cet exil qui l'éloignait du monde moral; elle aurait dû forcer les portes du sanctuaire par ses supplications. La théologie n'aurait pu lui refuser place au banquet spirituel. N'y vient-elle pas apporter pour écot mille vérités sublimes qui rendent la Providence plus manifeste, tout un aspect de l'infini, et comme une part de Dieu lui-même retrouvé dans la Nature! Osons le dire, la faute première est à la théologie; elle a précédé la science, elle est son ancêtre logique et sa mère dans l'ordre des temps; elle aurait dû l'élever dans son sein et la nourrir de son lait, elle l'a repoussée de l'Église comme une autre Agar, elle l'a rejetée dans le désert du matérialisme, et les nombreuses tribus engendrées d'Ismaël s'élèvent contre la postérité légitime d'Abraham.

Il est trop évident que les mathématiques et la physique, tout ce qu'on appelle avec orgueil la *science*, prévaut aujourd'hui contre la philosophie morale et se révolte contre la religion. L'industrie est le culte qui répond à ces dogmes nouveaux, comme l'art répondait aux dogmes anciens. Mais l'industrie toute seule, si habile qu'elle soit devenue à servir les plus délicates exigences de la chair, et quoiqu'elle ait engendré avec les raffinements du luxe ce qu'on pourrait appeler la poésie de la matière, l'industrie ne peut pas tenir lieu de tous les arts, même aux voluptueux, même aux purs adorateurs de la matière. Un art nouveau doit régner

avec une religion nouvelle. Les rapports sont changés de l'intelligence humaine et de la nature; l'homme ne voit plus le monde extérieur avec les mêmes yeux; il y cherche autre chose que le symbole visible de l'invisible infini; ce n'est pas Dieu qu'il poursuit dans l'univers. Il n'envisage pas non plus la nature comme un champ de bataille où son âme à lui doit se former par la lutte et se diviniser par le triomphe; il la regarde pour elle-même et pour lui-même, pour les plaisirs qu'il peut tirer d'elle en s'appropriant ses trésors, en pénétrant ses mystères; plaisirs des sens, voluptés de l'esprit, parfums enivrants, lumière éclatante, elle peut tout donner, hormis la force et la clarté morales. C'est à la nature aujourd'hui, et non plus à l'âme, et non plus à l'idéal, que l'homme va tout demander; la nature est devenue pour lui la source d'une foule de sciences merveilleuses, l'objet d'un culte fervent; elle est étudiée, aimée, adorée pour elle seule et sans nul compte de l'esprit qui s'y cache; elle aura parmi les arts son art à elle exclusivement propre à combiner, pour un plaisir tout sensuel, des rapports de couleurs et d'harmonies, sans éveiller aucune idée, sans solliciter aucune détermination dans la conscience. Cet art si persuasif est le seul néanmoins de tous les arts qui n'ait pas une vertu enseignante, qui n'engendre que des émotions sans issue du côté de la vérité morale, qui n'exprime rien de la raison et rien de Dieu, rien de la liberté humaine. Cet interprète par excellence de la simple vie organique, des palpitations rhythmées de la chair, des mouvements cadencés de la matière, cet art, écho de la nature aveugle, inconsciente et fatale, c'est la musique.

Les sciences de la Nature pour toute philosophie et

toute religion, la musique pour tout art et toute poésie, tel est le grand signe de notre temps. Otez à cette affirmation ce que toute formule a de trop absolu, tenez compte des exceptions et des protestations permanentes, de l'antagonisme éternel des principes momentanément subordonnés contre tout principe dominant, et vous serez obligé d'admettre que le naturalisme est le symptôme général caractéristique de l'art et de la science moderne.

La plupart des paysagistes, les coloristes purs, tous les réalistes de la peinture, les romanciers descriptifs, les élégiaques voluptueux ou pittoresques, les sectateurs de l'image à tout prix, de la rime exubérante, les dévots de la fantaisie et de l'art pour l'art, tous les paysagistes, tous les coloristes, tous les réalistes de la poésie et du langage, que font-ils autre chose que de la musique travestie? Quand la prose et les vers affichent résolûment l'intention de parler avant tout aux regards, à l'imagination toute seule, c'est-à-dire aux nerfs tout seuls, quand la poésie réside dans l'assortiment des images, la peinture dans l'harmonie des tons, le style dans les effets de mots, peinture et poésie doivent se taire devant la musique. Car la musique l'emporte sur elles dans l'art souverain d'assortir les tons et de former des accords indépendamment de toute pensée, d'exprimer avec une justesse, une perfection géométrique, les rhythmes et les cadences; de chiffrer les palpitations de la vie organique, de susciter et d'exprimer à la fois les mystérieux rapports de nos organes avec le monde extérieur, d'où naissent ces voluptés indéfinissables qui ne sont pas tout à fait du corps, mais qui sont encore moins de l'intelligence.

La musique règne donc aujourd'hui parmi les arts, et avec elle un sentiment particulier de la nature, une sorte de sympathie physiologique qui s'adresse à la Nature toute seule, à ce qu'elle a de vie propre et de valeur indépendante de la volonté humaine et de la présence de Dieu. La musique, — et nous comprenons dans ce mot tout ce qui lui correspond dans les autres arts, l'expression des harmonies dans les tons et dans les couleurs, des valeurs relatives que les mots, les chiffres et les choses empruntent de leurs situations et de leurs oppositions calculées, — la musique échappe à toute idée morale, à toute beauté rationnelle et absolue. Elle ne dit rien ni de l'homme ni de Dieu, elle représente uniquement le monde extérieur.

Ainsi les arts divers, les diverses phases du sentiment de la Nature, répondent aux réalités diverses qui composent l'ordre universel.

Il y a un sentiment de la Nature qui s'adresse en elle à la substance des choses, au soutien, au principe, à l'auteur même de la création ; il y a un art qui s'inspire du monde extérieur dans son ensemble, qui cherche à l'imiter dans sa grandeur et sa belle ordonnance, et donne comme lui place dans son sein à toutes les formes, à toutes les œuvres des autres arts. Il y a en un mot un sentiment de la Nature qui s'adresse à Dieu, un art qui s'inspire de l'idée de Dieu, l'architecture.

Il y a au sein de la nature elle-même, parmi les formes et les êtres divers qu'elle contient, une forme et un être par excellence, l'humanité. L'homme peut se prendre lui-même pour modèle et pour but, s'adorer lui-même dans la Nature, ou plutôt y représenter, y adorer Dieu sous sa propre forme, comme il l'avait représenté et

adoré sous celle du monde. Ce qui le frappe alors dans l'univers, c'est surtout la forme apparente plus que la substance des choses; entre les formes diverses, la sienne propre lui sert de modèle et de mesure. Cet art, dont le type est la forme humaine, c'est l'art plastique en général qui se divise en deux branches : la statuaire et la peinture.

Outre l'idée de la substance et celle de la forme, outre l'image de Dieu et sa propre image, l'homme rencontre dans la nature tout un ordre de phénomènes qui lui semblent indépendants et de lui-même et de l'action présente et directe de l'être divin, qui lui semblent en un mot constituer la nature proprement dite. Il lui est donné de la sentir, de l'étudier, de la copier en elle-même et sans se préoccuper ni de sa propre personnalité, ni de la présence et de l'action de Dieu. L'homme est alors frappé de ce qui lui paraît la vie propre de la nature, de la vie en elle-même sous les diverses manifestations dont elle se revêt. Et ce sentiment de la Nature en soi, de la vie matérielle au sein de la nature est exprimé dans les arts par la musique.

Telle est la formule générale du sentiment de la Nature, parallèle à cette formule des arts : l'architecture répond à Dieu, la statuaire et la peinture à l'homme idéal ou réel, la musique au monde extérieur.

Par un mystérieux privilége de l'instrument immatériel qu'elle emploie, la poésie répond à la fois à toutes les réalités extérieures à l'homme, à tous les états de la pensée. Elle peut exprimer dans leurs plus minces détails tous les faits de l'âme et tous ceux de la Nature, depuis les notions absolues qui attestent dans l'intelligence humaine la présence de l'universelle raison, du Verbe

divin, jusqu'aux sensations les plus fugitives par où l'esprit communique à la matière. La poésie a précédé les arts, elle leur survivra. Depuis l'hymne de l'homme à son réveil dans les jardins de l'Éden jusqu'au chant mortuaire, qu'avant de se coucher dans la tombe doit proférer l'Adam du dernier jour, la poésie aura suivi pas à pas, aura soutenu, conseillé et raconté tous les âges des sociétés et de l'âme humaines. Depuis l'origine des arts jusqu'à leur entier achèvement, depuis l'architecture de l'Égypte et de l'Inde jusqu'aux symphonies de Beethowen et parallèlement à toutes les évolutions des autres arts, la poésie aura exprimé et décrit chaque évolution du sentiment de la Nature. Avant que l'architecture essayât de représenter l'invisible charpente de l'univers et sa substance permanente, image de la substance divine, la poésie avait traduit et conservé pour l'homme les premières paroles du Dieu vivant; elle recueillait chaque jour et jusqu'au dernier mot les colloques de l'âme et de l'Éternel, devisant seul à seul dans les majestueux déserts de l'Éden. Tandis que dans la statuaire et la peinture, l'homme s'affirmait et se déifiait lui-même en face de Dieu et du monde extérieur, la poésie exprimait l'homme dans ses plus sereines pensées et dans ses passions les plus tumultueuses; elle aussi décrivait la forme humaine dans ses gestes les plus héroïques, dans ses plus mâles attitudes. Après que la musique aura parcouru de ses doigts capricieux et rapides les touches les plus lointaines sur l'immense clavier de la Nature, qu'elle aura fait vibrer en nous jusqu'aux fibres les plus ténues du réseau nerveux, lorsqu'on pourra croire que les plus vagues et les plus insaisissables accords épars dans la création, que toutes les

harmonies du son et de la couleur ont eu dans notre âme leur écho ou leur reflet, quand cet art despotique qui dompte et plie à son gré par sa magie nos résolutions et nos sentiments aura fait longuement palpiter nos cœurs subjugués, à l'unisson de cette Nature et de cette vie inconsciente qui circule en elle; quand il semblera que l'âme et l'univers se sont dit l'un à l'autre tous leurs secrets dans cet idiome intraduisible de la musique, qu'ils ont échangé sur le terrain de l'art leurs suprêmes embrassements, la poésie trouvera encore quelque parole révélatrice pour enseigner à notre âme une harmonie encore ignorée, un accord inconnu de la symphonie universelle. Entre le cœur humain et l'invisible esprit qui réside dans les choses, elle saura ménager encore des unions inespérées. Tout semblera dit et entendu, exprimé et senti par l'homme à l'aide des arts, de ces divers idiomes qu'emprunte le sentiment de la Nature; et la poésie pourra parler encore sans se répéter et sans lasser les dernières générations humaines; car elle pourra mieux faire que continuer cet entretien stérile, établi par la musique entre les sens de l'homme et le côté matériel de la création, elle pourra remonter à travers les âges et choisir librement ses sujets dans toute l'histoire, dans toute l'âme et dans toute la Nature; comme l'homme lui-même restera libre jusqu'au dernier jour de choisir ses actions, d'acquiescer à tel ou tel ordre d'idées morales, de nier Dieu ou de le servir, de s'abrutir par les viles passions ou de se déifier par la vertu.

C'est que chaque art a sa sphère strictement bornée comme chacun de nos sens et chaque région de la Nature; tandis que la poésie embrasse tout dans son do-

maine aussi vaste que l'âme, l'architecture n'est qu'une esquisse du plan divin de l'univers entrevu par l'homme à travers sa croyance religieuse; la statuaire et la peinture, c'est la description de l'homme dans une langue qui s'arrête à la surface des choses. La musique, c'est l'expression par le rhythme et la mesure des mouvements et des palpitations invisibles de la vie dans tous les êtres et de la sympathie instinctive de l'être humain pour le reste de la création; la poésie, c'est l'homme lui-même.



DU

SENTIMENT DE LA NATURE

AVANT LE CHRISTIANISME

PREMIÈRE PARTIE

L'ORIENT

LIVRE PREMIER

L'INDE

CHAPITRE I.

LES ARTS AU SEIN DU PANTHÉISME

Il en est des saisons de l'histoire comme des saisons de l'année et de la vie : leur commencement et leur fin n'ont de date précise que sur le calendrier. Dans la nature, les saisons font mieux que s'enchaîner et se tenir par la main comme un groupe de sœurs ; elles se confondent et se mêlent comme des océans voisins ; au delà et en deçà de la ligne fictive qui les sépare, on se retrouve encore dans le même pays et dans le même climat. Du jour où l'on est assez avancé dans le printemps pour se sentir assuré contre le retour des giboulées, on a subi déjà les premières ardeurs de l'été ; et l'automne, souvent, se partage entre les feux de la canicule et les neiges de l'hiver. En marquant par le nom d'un art et par celui d'une contrée une certaine époque de l'esprit humain, il faut se souvenir qu'aucune date de l'histoire intellectuelle, la naissance d'un grand

artiste, celle d'un grand penseur, n'établit entre la veille et le lendemain une distinction absolue, pas même une différence saisissable. Où commence, où finit l'Orient? Est-il exact de caractériser par le nom d'un seul art, celui de l'architecture, le cycle et l'espace indéfinis qui, des plateaux de la haute Asie, s'étendent à travers l'Inde et l'Égypte jusqu'aux mers de la Grèce, qui vont des *Védas* jusqu'à l'*Iliade*, qui comprennent les hypogées du panthéisme avec la vallée du Gange; qui, dans celle du Nil, avec les sphinxs, les Ammons et les Anubis, nous offrent les premiers modèles des dieux humains de Phidias?

A vrai dire, l'Égypte seule, dans le monde oriental, a mis son génie tout entier dans l'architecture; elle seule a vu cet art s'élever à sa pleine liberté et s'essayer à la poursuite d'un idéal indépendant des symboles du panthéisme. C'est que l'Égypte commence à se détacher de l'Orient et des religions de la Nature; l'Égypte est le réveil confus de la personnalité humaine et la première aube de l'art grec. L'architecture, déjà si puissante chez les peuples de l'Assyrie et de la Perse, est loin d'atteindre à Babylone, à Ninive, à Persépolis, la grandeur et la perfection égyptiennes. Le temple indien reste encore engagé dans les flancs de la montagne, comme l'esprit humain lui-même reste absorbé dans le sentiment de la vie universelle. Tous les arts sont en puissance dans ce panthéisme primitif, comme sont en germe tous les êtres vivants dans le sein de la terre nourricière; mais aucun d'eux ne s'en est encore dégagé pour s'épanouir et s'élancer librement en plein soleil; l'architecture elle-même y demeure à l'état rudimentaire. La poésie seule, contemporaine des premiers et des derniers jours du monde,

se développe, dans l'Inde, avec une souveraine fécondité. Elle y parcourt toutes les phases de la pensée, depuis la prière et l'acte de foi de l'homme naissant jusqu'au doute subtil des sociétés en décadence. La parole seule est un art assez illimité, assez souple, assez abondant pour exprimer cette civilisation enivrée de la nature et qui, vieille de plusieurs milliers d'années, traversée par les philosophies les plus audacieuses, n'est jamais pleinement sortie de l'enfance.

L'Inde a fourni des dieux à la Grèce, un sacerdoce à l'Égypte, des peuples à tout l'Occident ; elle est la plus haute et la plus complète expression du monde oriental ; l'esprit humain remonte vers elle à travers toutes les routes qu'ont suivies les races diverses dans leurs migrations ; l'histoire touche par elle aux époques qui n'ont pas laissé de nom et de souvenir. Au delà du monde oriental, avant l'âge que l'architecture caractérise, l'Inde nous fait toucher, par les *Védas*, l'époque où nul autre art n'existe que la parole. Grâce à ces hymnes religieusement conservés, les plus anciens monuments de l'esprit de l'homme, nous pénétrons dans une ère antérieure à tous les arts et à toutes les histoires. Si donc, au milieu de cette antiquité orientale dont la pensée dominante s'exprime dans l'architecture, nous voulons caractériser l'antiquité indienne, nous la marquerons du signe de la parole. Les temps indiens sont pour le reste de l'Orient les temps primitifs, où nul autre art n'atteint sa perfection que l'art éternel, le langage, la poésie.

L'Inde est le pays des origines ; toutes nos langues, toutes nos races européennes ont dormi dans ce berceau. L'Inde a devancé toutes les littératures ; elle a

tenu en germe tous les arts dans ses temples souterrains et dans ses rites monstrueux ; ses premières paroles écrites nous enlèvent par-delà toute histoire ; elles nous ramènent sur le seuil de ce monde où l'esprit humain n'est plus rentré depuis qu'il a touché au fruit de la science, aux portes mêmes de cet Éden où s'arrêtent notre mémoire et nos jugements exacts, et que nos conjectures seules peuvent franchir.

Ce premier sentiment de la nature qui remplit, éclaire, domine jusqu'à l'asservir entièrement l'intelligence d'une race, contient pour elle, dans une révélation plus éclatante que la révélation intérieure, toute la religion, toute la société, tous les arts compris dans le premier langage. Cette intuition, cette adoration de l'univers, qui forme un instant toute la sagesse humaine, régna dans l'Inde avec tous les caractères que lui pourraient attribuer les hypothèses les plus hardies. Une poésie en sortit, une immense littérature, un océan dont on n'a pas encore touché le fond. Après des milliers d'années, on ne sait combien d'invasions, de conquêtes et de philosophies dissolvantes, l'Inde est restée plongée tout entière dans ce premier enivrement de la nature qui produisit le panthéisme. Le sentiment de la vie universelle écrase encore en elle la conscience de la personnalité. Cette société s'est développée comme un arbre du sol, sans pouvoir s'en détacher pour rayonner autour d'elle, depuis le jour où séparés des Aryas, nos pères, les tribus des Brahmes descendirent des hauts plateaux de l'Asie dans les vallées de l'Indus et du Gange.

La nature se revêt sur cette terre de ses formes les plus imposantes. Tout semble calculé par la Providence

dans cette région du globe pour que l'homme y sente plus qu'ailleurs les étroites limites de son être.

Le système géographique de l'Inde est immense ; son étendue égale plus de la moitié de l'Europe. Depuis les neiges éternelles de l'Himalaya jusqu'à l'île tropicale de Ceylan, tous les climats coexistent dans ce gigantesque abrégé du monde. Ici les plus molles douceurs de l'air convient l'homme à une existence facile et voluptueuse jusqu'à l'ivresse et l'énervement. Ailleurs d'âpres régions, des déserts meurtriers, dévorent tout ce qui tente de franchir leurs barrières mystérieuses. La fécondité de la nature s'y joue en productions colossales. Les animaux et les forêts y prennent des proportions écrasantes pour l'homme. Sous les baniams et les boababs aux troncs semblables à des tours, les éléphants se livrent des combats qui ébranlent la terre. Depuis les steppes verdoyantes des plateaux jusqu'aux marécages touffus des vallées, les espèces végétales et vivantes fourmillent dans une multiplicité inconnue à notre Occident. En face de cette luxuriance de la vie organique, l'homme naissant qui tenait si peu de place, l'homme encore désarmé des créations de l'industrie, se sentait anéanti dans la conscience de sa petitesse et de son impuissance vis-à-vis de la nature.

A travers cet ensemble d'objets infinis par leur masse ou par leur multitude qui composent, dans l'Inde, la physionomie de la nature, aucun ne s'imposait à l'imagination comme unité dominante et génératrice, ainsi qu'il devait arriver plus tard en Égypte pour le fleuve du Nil, et sur les sables de l'Arabie pour la lumière du soleil. C'est la totalité même de la nature, c'est la vie sous toutes ses formes qui frappe avant tout l'esprit humain sur

cette terre aux productions exubérantes, en face de cet océan aux limites indistinctes.

La première tendance de l'homme, livré à lui-même devant l'univers, fut de placer la puissance même de produire la vie, une puissance sans bornes et sans frein, là où il voyait éclater la vie dans sa plus grande force, dans sa plus grande universalité. L'idée abstraite d'une force créatrice pleinement indépendante et séparée de son œuvre ne pouvait naître spontanément dans cette enfance des sociétés. L'homme plaça la Divinité là où il voyait la vie. L'impression du monde extérieur dominant chez lui toutes les autres impressions, le monde extérieur lui apparut comme étant à lui-même sa propre cause, comme le Dieu éternellement incarné. Tel dut être, en dehors de la tradition révélée, le premier sentiment de la nature; telle fut la religion de l'Inde primitive.

L'idée de l'unité de Dieu et de sa spiritualité se dévoile pourtant sous le monstrueux symbolisme de la religion des Brahmes. Des germes appartenant à toutes les religions, à toutes les philosophies, sont renfermés dans ce fécond panthéisme. L'idéalisme le plus abstrait s'y développera au sein des cultes les plus grossièrement sensuels. Néanmoins, plus on remonte vers le berceau de ces religions et vers celui de la race humaine, vers les plateaux de la haute Asie où s'effectua la séparation des races, et plus les traces de l'idée de l'unité de Dieu deviennent apparentes. Cette croyance domine visiblement dans les *Védas*, les plus anciens monuments religieux de l'Inde et de l'humanité tout entière. Est-ce comme la dernière lueur d'une révélation primitive, ou comme l'aurore naissante de la raison humaine s'éveil-

lant dans la nuit des émotions sensuelles? C'est ce que l'on n'a pas encore déterminé en étudiant les plus antiques passages de ces hymnes et les commentaires dont le génie indien les a surchargés. Quoi qu'il en soit, le monothéisme dont les *Védas* portent la trace diffère notablement de celui de la Bible; il a quelque chose de plus primitif encore. L'Indra des premiers *Védas*, qui plane aussi sur les premières religions de la Perse, est encore plus que le Jehovah de la Bible le dieu des peuples enfants, le dieu des chasseurs et des bergers.

Cette vague notion de l'unité de Dieu est bientôt étouffée dans l'Inde sous le sentiment d'une vie et d'une divinité répandues dans toute la nature. Au commencement, l'idée d'unité domine encore dans la croyance de l'incarnation de Dieu dans l'univers. Plus tard, les diverses formes du Dieu incarné deviennent autant de divinités particulières, objets d'autant d'idolâtries. Sur le fond panthéiste, une sorte de polythéisme se développe, mais comme une efflorescence qui n'a pas de racines. Tous ces dieux secondaires traversent de perpétuelles métamorphoses, comme les formes de la vie dans la création. Le sentiment de la nature qui reste caractéristique du génie indien, c'est celui de la vie universelle, de l'être infini exprimé par la totalité des êtres divers.

L'esprit de l'Inde a parcouru dans tous les sens cette vaste doctrine du panthéisme. Nulle part ailleurs que dans l'Inde cet axiome n'est plus absolu : telle est la religion, tel est le sentiment de la nature. De cette double source, unie en une seule au fond de l'âme humaine, la poésie jaillit tout entière. La poésie de l'Inde est par excellence celle du panthéisme; la Nature divi-

nisée y domine l'homme de toute part; la personnalité disparaît; l'Univers-Dieu, sous tel ou tel de ses noms, est le seul héros de tous les poëmes.

Au milieu des splendeurs du monde vierge, les premières familles humaines, entourées de forêts impénétrables, d'abîmes et de sommets inaccessibles, d'animaux innombrables ou gigantesques, se reconnurent elles-mêmes bien humbles en face de tout ce qui n'est pas l'homme. Aux yeux du premier dont la pensée scruta cet univers éclatant de vie, l'importance de chaque être fut d'abord mesurée à ses dimensions, à sa force, à sa vitalité physique. Les fréquents cataclysmes qui détruisaient par masses immenses les animaux, les forêts, les territoires, inculquaient dans les imaginations l'idée d'une puissance et d'une vie immanentes dans la matière elle-même, détruisant, réparant sans cesse ses propres ouvrages, son propre corps, dans une suite d'éternelles transformations.

Pourquoi l'homme se serait-il cru plus divin que l'éléphant qui l'écrasait sous son pied, que l'arbre colossal qui l'abritait entre ses racines? Trop jeune encore pour avoir regardé au dedans de lui-même et dans l'invisible, comment le premier poëte aurait-il aperçu la Divinité ailleurs que dans l'universel mouvement entraînant les astres, les fleuves, les mers, les éruptions des volcans, les migrations des animaux, la chute et la croissance des feuilles, tous les phénomènes de la vie et de la mort? Comment l'homme aurait-il refusé quelque chose de Dieu à ces animaux dont la vigueur dépassait si énormément la sienne, dont le merveilleux instinct fournissait à son intelligence à peine éveillée des enseignements pour satisfaire les besoins de

son corps et le guider dans ses premiers voyages sur ce globe inconnu ? Sommes-nous d'ailleurs bien certains, même aujourd'hui, que les communications de l'intelligence suprême s'arrêtent à l'esprit humain, que le sentiment et la vie ne pénètrent pas en une certaine mesure, avec la séve, dans la fleur, dans l'arbre, dans ces mille plantes qui semblent distinguer les jours, les nuits et les saisons, et qui se communiquent de si loin par des attractions merveilleuses ? L'essentiel, c'est de maintenir intacte, au milieu de toutes les impressions dont le monde extérieur nous assiége, de toutes les hypothèses qu'il suggère à notre imagination, la conscience de notre volonté libre, de notre personnalité, de notre indépendance morale.

Quoi qu'il en soit du panthéisme comme erreur philosophique et religieuse, il est certain que cet ordre d'idées est admirablement propre à la poésie; la littérature de l'Inde en est une preuve sans réplique.

Mais si les conceptions du panthéisme peuvent inspirer puissamment les poëtes, elles sont peu propres à être exprimées par les arts figuratifs. Le panthéisme fait disparaître les formes et les caractères individuels au profit de la substance unique. Or les arts ne peuvent représenter la vie et la substance en général. Les arts ne peuvent figurer aux yeux que des réalités déterminées, des individus. Aussi, là où le panthéisme existerait dans toute sa pureté, le culte consisterait uniquement, comme en effet chez les ascètes indiens, dans l'anéantissement de soi-même; l'idée religieuse n'engendrerait aucun art figuratif, pas même l'architecture.

Le sentiment de l'infini, de l'unité absolue, qui domine tous les modes accessoires du sentiment de la

nature dans le génie de l'Inde, est intraduisible par les arts plastiques.

La beauté visible, la beauté plastique est attachée à la limite : sans limite, il n'y a pas de forme ; sans contour précis, nulle forme ne possède la beauté. Une intelligence dominée tout entière par le sentiment de l'infini ne saurait se fixer dans l'étude des formes, des contours, des limites. Elle n'a pas la notion de la beauté plastique ; ce n'est pas une intelligence d'artiste.

Chez les Indiens, les arts figuratifs, la peinture, la sculpture n'ont jamais dépassé l'état primitif et rudimentaire.

L'architecture trouve dans le panthéisme des conditions moins défavorables que les autres arts. L'incarnation de la divinité du panthéisme, sa forme visible, c'est la nature tout entière. L'hôte sacré est identifié avec sa demeure. Un tel dieu ne comporte pas de statue, c'est le temple lui-même qui doit être sa représentation symbolique. Plus tard, et dans les religions où la divinité a pris forme humaine, le temple ne sera plus que la demeure du dieu, l'appareil de sa magnificence et l'image de ses œuvres. D'après le panthéisme, Dieu fait corps avec la nature ; l'édifice sacré n'est pas destiné à renfermer une idole déterminée : c'est lui-même qui est l'idole. Tels nous apparaissent les temples de l'Inde.

L'architecture reproduit non pas une figure individuelle, mais l'apparence de la commune demeure du commun support de tous les êtres ; cet art seul pouvait donner une représentation plastique du dieu qui s'incorpore à la création. L'œuvre architecturale comporte une étendue illimitée, une accumulation de formes diverses, le mélange du plein et du vide, du jour

et de l'ombre; elle peut recevoir dans ses flancs une multitude d'êtres doués de vie, de façon à figurer une image abrégée de l'Univers-Dieu. Aussi l'architecture est-elle l'art primitif, indépendant de tous les autres et les dominant tous, au sein des religions de la Nature. La sculpture et la peinture n'existent que pour compléter l'édifice. L'artiste n'a pas en vue un certain idéal de beauté libre. Ce n'est pas l'élégance des lignes, l'harmonie des proportions que poursuit l'architecte panthéiste, c'est l'immensité, c'est l'entassement des formes. Aussi les constructions de l'Inde nous frapperont d'étonnement par leur grandeur, par leur multiplicité; elles jetteront en nous l'effrayante et sublime impression de l'infini, mais sans jamais satisfaire ce sens exquis de la beauté que nous tenons de la Grèce.

Il est donc de l'essence du panthéisme de se traduire dans l'art par des édifices très-étendus. Mais outre que cette architecture sera toujours imparfaite au point de vue du beau, parce que toute beauté extérieure réside dans la ligne, c'est-à-dire dans une limite, et que le panthéisme abolit au sein de l'être la distinction et la limite, ces édifices, imparfaits comme art, seront également imparfaits comme expression du système religieux qui les inspire. Pour exprimer un ordre d'idées aussi vaste et souvent aussi vague, aussi indéterminé que la religion de la vie universelle, pour traduire, autant qu'il est traduisible, le sentiment de l'infini, les arts de la forme sont nécessairement insuffisants.

Aussi, malgré le nombre, l'immensité, la richesse des édifices religieux de l'Inde, son art véritable, le véritable champ de son imagination, c'est la poésie. La parole seule peut reproduire sous toutes ses formes l'image et

l'histoire du dieu, éternel sujet de l'art à ces époques primitives. L'hymne a précédé le temple et le temple sera l'hymne incarné. L'architecte façonne le monde matériel à l'imitation et pour l'usage de la prière. Le premier édifice s'est modelé sur la première poésie, car cette poésie renfermait aussi la musique, type immatériel de l'architecture.

L'hymne primitif, à juger sur ce qui nous en reste dans les *Védas*, dans la Bible, dans le *Zend-Avesta*, dans quelques autres débris de la plus ancienne poésie religieuse, se compose surtout de l'énumération des attributs, des formes, des puissances de la divinité que l'on supplie ; c'est une image, une définition vivante de son essence intime, un portrait de l'invisible essayé par la parole. Plus tard, comme nous le voyons dans les hymnes homériques et dans les odes de Pindare, c'est un récit des aventures du dieu, le développement de sa vie et de ses œuvres. Ainsi l'hymne, sous sa première forme, est en quelque sorte l'histoire du dieu dans l'éternité et dans l'absolu ; à une époque secondaire, c'est l'histoire du dieu dans le temps, dans l'espace, en des conditions plus relatives et plus humaines.

Le but de l'architecture sacrée, c'est de reproduire pour les yeux cette image de la divinité, cette énumération de ses formes, de ses attributs éternels, et pareillement l'histoire de sa vie et ses actes divers dans la succession des temps.

Cette image vivante et ces développements du dieu, le temple les reproduit, comme l'hymne, selon les rhythmes, c'est-à-dire en suivant certaines règles de nombre, de mesure, de proportions, d'harmonie. Aussi voyons-nous les temples de l'Inde s'étendre en espaces,

en proportions, en rhythmes indéterminés, en harmonies vagues comme les hymnes indiens; tandis que l'ordonnance parfaitement symétrique de l'hymne grec, dont nous possédons le type dans l'ode de Pindare, est reproduite dans l'architecture à règles fixes des temples helléniques.

L'architecture est partout postérieure à la poésie; c'est la poésie qui fournit à tous les arts leur modèle le plus ancien et le plus complet. Une notable différence entre le caractère religieux des *Védas* et celui de l'architecture des temples de l'Inde nous prouve, quant à ce pays, cette antériorité de la poésie que nous avons posée, en commençant, comme un fait général. Au fond des *Védas* primitifs, l'idée de l'unité de Dieu domine; on y retrouve des traces évidentes du monothéisme révélé à l'homme. Au contraire, le panthéisme est empreint sur tous les temples des Indiens; l'idée d'une divinité multiforme, germe du polythéisme, y domine déjà le sentiment de l'être universel.

La première chose qui frappe l'esprit lorsqu'on étudie les descriptions des édifices religieux de l'Inde, c'est la diversité de leurs formes. On n'y retrouve pas cette similitude dans le plan qui se remarque dans les temples grecs et romains, dans les églises chrétiennes, et même dans les temples égyptiens. Tous les édifices appartenant au même culte sont faits d'après un modèle qui varie rarement. Chez les Indiens, au contraire, dans chacune des nombreuses constructions sacrées qui subsistent encore, les dispositions varient, les parties du temple diffèrent en nombre, en forme, en distribution. Enfin les proportions architecturales ne paraissent assujetties à aucun mode fixe, à aucun rhythme déterminé.

Le rapport de la longueur, de la largeur et de l'élévation des édifices n'a pas de règles précises. Il en est de même pour les dimensions des tours, des portes, des piliers, pour le rapport du pilier avec le chapiteau. Enfin, un autre caractère essentiel, c'est la multiplicité et la perfection de détails de l'ornementation peinte et sculptée.

A côté de ces ornements travaillés avec une élégance et un fini extraordinaires, la sculpture proprement dite, c'est-à-dire la représentation anatomiquement vraie de la tête et du corps humains reste toujours dans un état d'enfance. Les sculpteurs indiens ont connu le bas-relief, la ronde-bosse, la statuaire; ils sont parvenus souvent à reproduire d'une manière heureuse l'expression et le mouvement des figures et des groupes, mais on remarque toujours dans leurs œuvres une grande ignorance de l'anatomie et des proportions. Jamais aucune figure n'approche sous leur ciseau de ce beau idéal que la Grèce la première a révélé au monde. La plupart de leurs statues sont, comme les temples eux-mêmes, surchargées d'ornements et de parures. La perfection avec laquelle ces parures sont peintes et ciselées ne dissimule pas le mauvais goût de ces surcharges. Il a fallu bien des siècles pour arriver d'un art pareil à la simplicité de l'art grec.

Il ne faut pas croire que l'art débute par la simplicité. Rien de moins simple que la poésie, que l'architecture dans l'Inde, chez nous au moyen âge, dans toutes les périodes analogues. Rien de moins simple dans les costumes et dans les ornements que le goût des nations barbares. La peinture et la sculpture d'ornements sont, encore aujourd'hui, très-perfectionnées chez toutes les nations orientales, à qui la vraie peinture et la statuaire

restent à peu près inconnues. Dans les miniatures des manuscrits du moyen âge, ces premiers essais de la peinture moderne, les arabesques, les encadrements sont presque toujours de la grâce la plus exquise, du fini le plus précieux, sur la même page où les figures humaines, raides et disproportionnées, n'offrent aucune trace de véritable beauté.

Il y a là autre chose qu'un renseignement historique : il y a une preuve que la représentation de la forme humaine, physique et morale, est le but le plus élevé de tous les arts. L'art s'éloigne ou se rapproche de la perfection, selon que le type humain domine les peintures accessoires, ou leur est sacrifié.

C'est ce qui fait qu'avec une architecture si riche d'ornements, l'Inde n'a pas eu de vraie peinture et de vraie statuaire. L'humanité disparaît trop dans son panthéisme ; ce peuple a senti la nature plus vivement qu'aucune race, mais au sein de la nature il a fait comme abstraction de l'homme. En abolissant la personnalité, il immobilisait son état social dans le régime des castes et de l'esclavage, et tarissait la source de la beauté dans les arts plastiques.

Sans doute la nature tout entière est belle, parce qu'elle est faite tout entière à l'image de Dieu ; mais il y a dans la Création une image plus frappante du Créateur, c'est l'humanité. L'homme porte sur sa face et dans tout son être le type et la mesure de la beauté, comme il porte dans sa conscience la lumière qui en est juge. Dans les arts sortis de la main de l'homme, le beau c'est ce qui est en harmonie avec la raison et les proportions humaines. A Dieu seul le pouvoir de dépasser ces proportions dans son art à lui, qui reflète son infinité.

Pour atteindre le beau, tous les arts, surtout les arts plastiques, doivent donc se préoccuper avant tout de ce qui est humain. L'œuvre la plus haute qu'ils puissent accomplir, c'est de reproduire la figure de l'homme et les nobles passions qui l'animent. La peinture et la statuaire ont été plus parfaites là où l'homme a été le plus grand. L'homme est grand non pas seulement lorsqu'il domine la nature, mais surtout lorsqu'il se domine lui-même. Le degré de beauté d'une figure humaine est toujours en proportion du degré de puissance morale qu'elle exprime. Si, après les œuvres colossales de l'Inde et de l'Égypte, la Grèce a cependant la première créé le beau dans les arts, c'est que la première elle a créé dans les âmes la liberté.

CHAPITRE II

LA POÉSIE DES VÉDAS

Dans les plus anciens monuments de la parole humaine, la poésie et la religion ne font qu'un ; le sentiment de la nature les domine et les inspire, suprême révélateur chez les races qui n'ont pas entendu ou qui ont oublié les enseignements de l'Éden et la parole de Jehovah. Si nous trouvons quelque part dans le monde antique une poésie qui, tout imprégnée des vives et fraîches émotions de l'âme humaine en face de la lumière et du splendide spectacle de la Création, soit à la fois une prière aux dieux, une description de leur figure, un récit de leur naissance, une définition de leur être ; qui renferme dans le même hymne l'enseignement moral, l'histoire, l'industrie, toute la civilisation d'une tribu de chasseurs et de bergers, nous pouvons être certains que nous possédons un fragment de la parole, de la religion, de la poésie primitives.

Aucune poésie, pas même celle de la Bible, ne porte avec elle un caractère aussi primitif que certains fragments des hymnes religieux de l'Inde. Quand ces poëmes furent colligés, commentés, arrangés sous leur forme actuelle par Vyasa, l'Homère-Moïse de l'Inde, quatorze cents ans avant l'ère chrétienne, selon la critique la

plus scrupuleuse, il y avait déjà bien des siècles que ces prières se conservaient dans la mémoire des hommes, comme les chants d'Homère avant d'être recueillis et confiés à l'écriture sous Pisistrate. L'érudition commence à pouvoir faire la part des couches successives que des âges plus avancés ont déposées sur ce fond de pur sentiment. Les passages les plus anciens des *Védas* nous reportent aux moments de la pensée humaine les plus rapprochés de son réveil, au milieu des splendeurs matinales de l'Univers naissant. Les Psaumes de David sont écrits dans un palais, chez un peuple qui possède des villes, des arts de luxe, la veille du jour où la société hébraïque va faire acte de maturité, de richesse et de puissance, dans la construction du temple de Salomon. Moïse a derrière lui le monde égyptien et toutes les merveilles architecturales auxquelles Israël a travaillé avant de sortir de la servitude pour aller se régénérer dans le désert. Aucune trace de l'existence des villes, des arts, d'une société régulière, n'apparaît dans la partie poétique des *Védas;* c'est la parole et la prière d'une race pastorale et nomade, à peine armée de la hache et de la flèche primitives.

Les premiers fils d'Adam, au sortir de l'Éden, Abel et Caïn offrant leurs sacrifices, n'étaient pas plus ignorants de toutes les lois et de toutes les industries que ces familles patriarcales qui, du milieu de leurs troupeaux, adressaient leurs invocations au Soleil sur les flancs de l'Himalaya. Nulle autre part que dans les *Védas* l'enfance de la vie sociale et de la pensée ne donne plus évidemment à la poésie une date antérieure à la dispersion de Babel. Les bergers des *Védas* précèdent de si loin les constructeurs de tours qu'ils possèdent à peine la pre-

mière tente. Ils sont encore seul à seul avec l'invisible dans le sanctuaire des forêts; toute leur sagesse, toute leur industrie, tous les dons nécessaires à la vie, et aussi tous les dangers, toutes les misères, toutes les terreurs qui inspirent à l'homme l'idée de chercher un recours au-dessus de lui, tout cela est contenu pour eux dans la nature vierge qui les environne; leur pensée tout entière, uniquement faite encore de religion et de poésie, a pour tout aliment et pour tout principe le sentiment de la Nature.

Point d'idolâtrie et de polythéisme dans cette poésie des anciens jours; le culte dont elle témoigne est celui de l'Être universel, qui n'a pas d'autre forme, d'autre corps, d'autre idole que la Nature elle-même dans son ensemble. La doctrine des *Védas* est celle du Dieu-Univers, leur polythéisme apparent consiste à présenter les eléments et les astres comme des dieux particuliers, ou plutôt comme des formes et des membres du dieu-un. Ce n'est que dans les commentaires ajoutés à la partie primitive que les dieux commencent à se revêtir de la forme humaine, et que la religion de la Nature s'achemine vers sa seconde phase, vers la pluralité des dieux.

La langue des *Védas* et leurs conditions prosodiques nous donnent de précieuses lumières sur la poésie et le langage primitifs. Les vers et la prose coexistent dans le texte des *Védas*, rédigés quatorze cents ans avant notre ère. On y trouve l'empreinte de plusieurs époques de la langue sanscrite ; cet idiome avait déjà traversé plusieurs phases au moment où furent réunis, sous le nom de Vyasa, la compilation et les commentaires de ces hymnes que l'on possède aujourd'hui. La prose était déjà employée dans les matières religieuses et morales, preuve

d'une langue et d'une société déjà avancées. A quelle date doivent donc remonter les passages qui portent des traces d'archaïsme, dans un recueil fait quatorze cents ans avant Jésus-Christ? La prose des *Védas* est presque toujours une prose mesurée, quoiqu'elle ne soit pas toujours réductible à une mesure appréciable. Mais indépendamment des vers scandés sur un mètre fixe et régulier et de cette prose plus ou moins libre de tout rhythme, les *Védas*, par une curieuse analogie avec les poëmes hébraïques, sont écrits souvent sur des rhythmes indéterminés, contenant de une à six syllabes et, par conséquent, dans une forme de langage qui n'est ni le vers proprement dit, ni la prose dans toute son indépendance. C'est dans ce système que sont composés les livres de l'Ancien Testament, notamment les Psaumes, et il est à croire que cette forme de langage est la plus ancienne de toutes. La parole primitive, qui fut en même temps la poésie et l'enseignement social, se produisit sous de pareilles conditions, soumise aux lois du rhythme mais d'un rhythme encore indéterminé. Une bonne part des *Védas* et des livres hébraïques, voilà d'admirables monuments de cette poésie première, la plus vraie, la plus profondément poétique, la plus positive des poésies, quoique sa prosodie fût encore indécise et n'eût d'autres règles qu'une libre imitation des vagues harmonies de la Nature.

Écho des voix de la Création, reflet de la lumière allumée dans l'âme vierge par les splendeurs du monde naissant, la poésie primitive fut sans nul doute conçue et modulée sous l'empire d'un sentiment de la mélodie, telle qu'on la sent et qu'on la devine dans tous les bruits, dans tous les mouvements de la Nature. C'est

dans la Nature, dans les harmonies du son et de la couleur, dans la cadence des mouvements, dans les palpitations mesurées de son cœur et de ses artères, que l'homme a trouvé la révélation et le modèle des rhythmes de la parole. Tant qu'il fut sous la seule impression de l'Univers visible et de la vie organique, avant que les notions de la personnalité, de la liberté, d'un idéal indépendant de la Nature, se fussent éveillées et eussent parlé clairement en lui, cette première harmonie du langage, ces premiers rhythmes restèrent indéterminés. La prosodie régulière n'a pas précédé de beaucoup l'architecture à rhythmes fixes; les vers à mesure déterminée ont annoncé les colonnes à proportions exactes et la symétrie dans les constructions.

Avant de se réduire à des rhythmes fixes, la poésie dut flotter longtemps et choisir au gré d'un sentiment naïf entre les rhythmes, indéterminés pour nous, qui règlent les mouvements de tous les êtres. Dans les contrées et chez les races qui, puissamment domptées par le spectacle du monde visible, s'éveillèrent tard à la conscience personnelle, cet âge de la poésie se prolongea pendant bien des siècles. L'Inde, qui n'a jamais connu la symétrie, la régularité des ordres fixes dans l'architecture, fut sans doute plus tardive que la Grèce dans l'invention du vers à mesure uniforme et des diverses espèces de rhythmes réguliers. Très-antérieure à la rédaction des *Védas*, puisque la prose se montre déjà dans ces livres, et plus récente pourtant que les rhythmes vagues, cette forme définitive du vers coexiste avec la forme primitive dans les livres sacrés de l'Inde.

Les fragments primitifs des *Védas*, la pure poésie religieuse, libre encore de toutes réflexions et de tous

commentaires, a précédé évidemment le panthéisme matériel et le génie propre de l'Inde. Indra, le dieu suprême des *Védas* primitifs, c'est la lumière, la lumière incréée en même temps que la lumière visible ; c'est le dieu qui planera sur les religions de la Perse, qui sera plus tard l'Apollon des Doriens et présidera éternellement à toutes les races Aryennes; il est encore le dieu-un de la révélation Adamique, le Jehovah d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.

Ce n'est donc pas dans la poésie des *Védas* qu'il faut chercher particulièrement l'âme de l'Inde et le sentiment de la Nature qui lui est propre. La partie didactique, les réflexions, les commentaires, tout ce qui est de formation plus récente appartient seul en propre au panthéisme des brahmes, pleinement constitué dans les grandes épopées indiennes. C'est dans le *Mahabharata* et le *Ramayana* qu'éclate le génie poétique de l'Inde, comme celui de la Grèce dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Ces poëmes immenses que l'Europe ne connaissait encore que par fragments vont prendre place désormais dans les études de tous les lettrés, grâce au savant infatigable, M. Hippolyte Fauche, à qui nous devons déjà la traduction du *Ramayana*, quatre volumes du *Mahabharata*, les œuvres complètes de *Kalidasa* et plusieurs autres livres sanscrits. Nos poëtes peuvent désormais comparer l'Homère des bords du Gange à l'Homère Mélésigène.

CHAPITRE III

LES ÉPOPÉES DE L'INDE. LES DIEUX DANS LE MAHABHARATA ET LE RAMAYANA [1].

Au premier aspect, ces immenses épopées (le *Mahabharata* a plus de deux cent mille vers) nous rappellent nos propres origines littéraires et les interminables poëmes de nos divers cycles chevaleresques. Il y a loin de ces compositions flottantes et surchargées de récits épisodiques à la belle ordonnance, à l'unité, à la rapidité des récits d'Homère. Le cadre des événements, le théâtre des actions principales, la condition et la physionomie des personnages indiens nous reportent souvent au moyen âge, parmi les pénitents réfugiés au fond des

1. Qand nous préparions ce livre nous ne connaissions pas encore la version française du *Ramayana*, déjà publiée cependant. Nous avions lu ce poëme dans l'édition de Gorresio, imprimée avec le texte en regard aux frais du gouvernement piémontais. C'est d'après l'italien que nos citations ont été traduites. Cette splendide publication fait le plus grand honneur à l'éminent indianiste qui l'a préparée, au pouvoir qui en a fait les frais et à notre Imprimerie royale, à qui la typographie en est due. Mais pourquoi nous a-t-elle caché quelque temps la version faite dans notre langue? La presse française doit se reprocher de n'avoir pas assez mis en lumière des travaux pareils à ceux de M. Fauche, accomplis sans subvention, sans encouragement, même académique, à force de courage et de travail acharné. Que ce savant trouve ici, du moins, un sincère témoignage de reconnaissance et d'admiration.

bois et les chevaliers errants à la recherche des aventures ou poursuivant la conquête du Saint-Graal. Le *Ramayana*, le plus court (il n'a que cinquante mille vers), et probablement le moins ancien de ces deux poëmes, a tout particulièrement les apparences d'une épopée de la Table Ronde. Déserts peuplés de pieux solitaires, de démons et de bêtes monstrueuses, rencontrés avec des anachorètes possesseurs de la sagesse et des écritures, hospitalité et conseils longuement donnés par les ermites, combats avec les démons revêtus de toutes les formes de la Nature, soumission profonde du héros aux doctrines religieuses et à la voix du prêtre, deux castes bien marquées, celle des chevaliers ou kchatrias, celle du clergé ou des brahmes : voilà bien des traits communs entre le moyen âge indien et le nôtre, bien des traits qui, malgré le rapprochement des temps, s'éloignent beaucoup de la physionomie d'Homère. La nature indomptée, les forêts, les monstres, les déserts, les tempêtes, jouent dans l'épopée indienne, plus que dans notre moyen âge, un rôle étendu et parfois dominant dont les exclut tout à fait l'héroïque humanité de la race grecque. Malgré la coalition de la magie avec les charmes de la Nature, malgré la constante apparition des forces étrangères à l'homme, des bons ou mauvais génies miraculeusement appelés par la prière et la pénitence, malgré la subordination du chevalier aux interprètes de la foi, l'humanité dans nos épopées chevaleresques apparaît autrement affranchie de la Nature et le guerrier affranchi du prêtre que dans les poëmes indiens. Par là nos personnages, ceux surtout du cycle carlovingien, sont plus semblables aux héros d'Homère. Mais par certaines nuances du sentiment religieux, par certaines

délicatesses de l'imagination et du cœur, nos chevaliers de la Table Ronde se rapprochent davantage des héros de Valmiki. D'autre part, l'antiquité plus haute des deux sociétés, la plus grande proximité des deux époques établissent entre le *Ramayana* et l'*Iliade* de nombreux points de comparaison et de plus curieuses différences. Nous avons seulement à noter ce qui a trait à la façon de sentir la Nature. Ce sujet si restreint en apparence est encore bien vaste, car il enferme une bonne part des deux mythologies.

Les dieux de l'épopée indienne deviendront plus tard ceux de la Grèce; mais après combien de métamorphoses! Avant de revêtir cette forme humaine que leur donnent Homère et Phidias, entre l'Himalaya et l'Olympe, les dieux du panthéisme ont été contraints de perdre une partie de leur taille, de se dépouiller de tous ces étranges et terribles accessoires qui faisaient de leurs figures un effrayant assemblage de l'humanité, des éléments et des monstres de la Nature primitive. Voulez-vous assister à la naissance des héros et des dieux de l'épopée indienne et lire d'avance leur caractère dans leur origine? Écoutez Valmiki énumérant les compagnons de guerre de Rama, l'Achille et l'Agamemnon de son poëme. Et d'abord Rama lui-même n'est pas simplement fils d'une déesse comme Achille, fils de Thétis, et comme Énée, fils de Vénus. Quoique né du roi Dasaratha et de la reine Causalya, Rama n'est autre que le dieu Vishnou, dont les innombrables incarnations peuplent le ciel et la terre dans la mythologie indienne. Il est né pour soumettre aux sacrés Védas, à la loi des brahmes, les races encore sauvages du midi de l'Indostan, pour vaincre l'impie Ravanah, roi des Rakshasas, dont les dix

têtes reposent sur un corps de deux mille coudées, pour conquérir sur les barbares l'île et la ville de Lanka (Ceylan), la Troie de cette Iliade. Quels seront ses amis et ses conseils? « Vishnou ayant pris la condition de fils du roi Dasaratha, l'Être auguste qui existe par lui-même convoqua les dieux et leur parla ainsi : « Vous, maintenant, créez pour le divin Vishnou, bienfaiteur de tous, fidèle à sa promesse; créez pour lui des compagnons de guerre de toute sorte, intrépides, maîtres dans l'art des enchantements, aussi prompts que la tempête, adroits dans la conduite des affaires, prudents, d'une vigueur égale à celle de Vishnou lui-même, invincibles, prévoyants, revêtus de corps éthérés, combattant avec toutes les armes, pareils aux dieux qui se nourrissent d'ambroisie. Engendrez avec les plus belles des Apsaras, avec les femmes des Gandarvas, avec les filles des Yakshas et des Serpents, avec les Vidyadharas, avec les femmes des Kinnaras et des Singes, engendrez une race de singes pareils en courage au puissant Indra. » Les dieux ayant approuvé les paroles de Brahma engendrèrent des fils d'une force semblable à la leur. Les Divs, les Rikis, les Yakshas et les Gandharvas, les Siddhis et les Kinnaras procréèrent des singes vaillants et doués du pouvoir de changer de formes. Il en sortit, de la race des dieux, des milliers et des milliers de ces singes aux formes innombrables, tous désirant la mort de Ravanah, tous impétueux comme des bataillons de nuées, hurlant avec la voix du tonnerre, tous d'une irrésistible vigueur. Les ours, les singes, les cercopes naquirent par bataillons, grands comme des éléphants et comme des montagnes, avec le corps et la force des lions. A chaque dieu selon sa vigueur, sa force et sa puissance, il naissait

un fils semblable à lui. Des singes d'une force merveilleuse naquirent des cercopes; il en naquit des entrailles des singes et des Yakhsas et des Kinnaras. Tous robustes et multiformes, ils combattaient en lançant des quartiers de roche, en brandissant comme des massues les arbres arrachés aux forêts. Ils se servaient, à défaut d'armes, de leurs griffes et de leurs dents. Ils auraient pu secouer les montagnes sur leur base, renverser les troncs les plus vigoureux, soulever en un instant les mers profondes, déchirer la terre avec leurs bras, s'enlever dans les régions célestes et, en parcourant les espaces immenses, disperser les nuages dans un rapide assaut. Ils auraient pu saisir et enchaîner des éléphants fougueux et courant avec fureur à travers les bois; dans l'impétuosité de leurs bonds ils auraient pu précipiter les oiseaux de la hauteur du ciel. De ces singes multiormes, ainsi engendrés, il naquit des milliers; et cent mille singes vaillants et magnanimes étaient les chefs de cette armée; et tous ces chefs étaient les plus braves au milieu de leurs bataillons. Entre ces hôtes des forêts les uns se rangèrent sous le roi des ours, d'autres occupèrent des montagnes et des bois différents. Tous les chefs des singes suivirent ces deux frères : Sougriva, fils du Soleil, et Bali, fils d'Indra, avec Nala, Nîla et Hanoumat et les autres princes des singes. La terre fut couverte de ces singes et de leurs vaillants capitaines, dont la taille égalait celle des montagnes et des nuées, effrayants à voir et destinés à devenir les compagnons de guerre de Rama[1]. »

Le conseiller du héros dans les cas difficiles, le tacticien par excellence, l'éclaireur, l'ambassadeur, le héraut

1. *Ramayana*, liv. I[er], Adicauda, chap. xx, La génération des Ours et des Singes.

d'armes, le sage, l'homme avisé et prudent, l'Ulysse du poëme, c'est le singe Hanoumat. Il a toutes les qualités du roi d'Ithaque, plus de sagesse encore, plus de bonne foi et une âme plus profondément religieuse. Avec tous ces attributs humains, il est, comme tous les personnages de l'épopée indienne, comme Rama lui-même, d'une forme et d'une essence indéterminées entre l'homme, le dieu et les éléments de la Nature; telle est l'empreinte que met le panthéisme sur toutes ses créations poétiques.

A l'autre extrémité des religions de la Nature, quand les astres et les éléments abdiquent pour jamais au profit des Olympiens qui n'ont d'autre forme, d'autre sagesse que celles des hommes, voyez naître, sous sa figure hellénique, un dieu d'origine orientale comme presque tous les autres, l'Indra des *Védas*, l'Ormuzd de la Perse, le patron des races doriennes, Phébus-Apollon, fils de Latone. Entre les deux époques, la Nature a perdu sa toute-puissance; ce n'est plus elle qui engendre les dieux et qui les impose à l'humanité; c'est l'homme qui fait les dieux à son image et se substitue à la Nature; c'est l'homme qui va la dompter et percer de flèches lumineuses les monstres nés du limon et des ténèbres.

« Lorsque arrive à Délos Illitye celle qui préside aux douleurs de l'enfantement, Latone entrait en travail, elle serrait de ses bras un palmier, et de ses genoux pressait convulsivement la molle prairie; mais bientôt la Terre sourit de joie; Apollon paraît à la lumière et les immortels poussent des cris d'allégresse. Alors, ô brillant archer, les déesses vous lavent et vous purifient religieusement dans une eau limpide; puis elles vous emmaillottent dans un lange éclatant de blancheur, du tissu le

plus délicat et nouvellement travaillé ; elles vous entourent d'une ceinture d'or; mais Latone n'allaita point Apollon à la lyre d'or ; Thémis, de ses mains immortelles, lui versa le nectar et la douce ambroisie ; et Latone se réjouit d'avoir enfanté ce fils vaillant qui porte un arc redoutable.

« Cependant à peine, ô Phœbus, eûtes-vous goûté la nourriture des dieux, que déjà les ceintures d'or, les langes qui vous entouraient ne retiennent plus vos membres vigoureux, et tous vos liens sont rompus. Soudain l'étincelant Apollon s'écrie au milieu de toutes les déesses : « A moi la lyre bien-aimée et les arcs recourbés ! je révélerai désormais aux hommes les décrets invariables de Jupiter. »

« Ayant ainsi parlé, Phœbus aux longs cheveux parcourait la terre en dardant ses traits, et toutes les déesses étaient frappées d'étonnement. »

Voilà comment naissent les dieux grecs, affranchis de la prison des éléments et des chaînes de la nature animale ; parvenus au terme de leurs innombrables métamorphoses, ils ont revêtu la forme humaine pour l'éternité. Le règne de l'homme-dieu a commencé et ne finira plus. Les Olympiens habiteront sur la terre et dormiront avec les vierges mortelles, sans cesser d'être eux-mêmes. Ils garderont les troupeaux des rois, ils descendront sur les champs de bataille et leur sang éthéré coulera sous les javelots des Troyens et des Grecs, mais ils n'abdiqueront jamais leur figure divine. Les fils qui naîtront d'eux et des femmes de Sparte ou de Thessalie seront distincts de leurs pères, et quand un dieu régnera, combattra ou travaillera parmi les hommes, ce sera sous son propre nom. A peine dans quelques stratagèmes de guerre ou d'amour, comme fait Patrocle revêtu des armes

d'Achille, comme un amant déguisé sous un habit favorable aux supercheries, ils apparaîtront dans les batailles sous la forme du guerrier retenu dans sa tente, ou dans les gynécées sous celle de l'époux. Le plus mobile et le plus puissant d'entre eux, celui qui dans ses innombrables amours et dans ses rapides voyages conserva le plus longtemps la physionomie du dieu-Nature, Jupiter, l'éther incorruptible, partout présent, la source et la substance de la vie, prendra, pour engendrer, toutes les formes, mais ne les traversera qu'un instant. La pluie d'or qui se répandit sur Danaé, le taureau blanc qui portait Europe, l'aigle de Ganymède et le Cygne de Léda, font bientôt place à ce majestueux idéal de la forme et de la volonté humaine dont Phidias aura la vision et qui fait trembler l'Olympe et la terre en fronçant le sourcil. Les avatars de Jupiter et des Olympiens ne sont que des changements de costume; chacun d'eux garde en réalité sa figure immuable que les humains connaissent, qu'ils adorent, et qui posera devant le sculpteur.

Tels ne seront pas les dieux multiformes du naturalisme et de l'épopée indienne, leur âme et leur substance ne leur appartiennent pas en propre, c'est l'âme et la substance universelle; leur enveloppe varie perpétuellement. Sous laquelle de ces figures réside plus particulièrement leur essence immuable? C'est ce que nul poëte, nul peintre et nul statuaire ne saurait dire. Le dieu lui-même n'a pas toujours conscience de sa forme nouvelle et n'est pas toujours libre de la quitter. Ses avatars se succèdent malgré lui comme les divers degrés d'une expiation. Quand il se fait homme, c'est en cessant d'être dieu et sans plus se souvenir de lui-même. Il peut être à la fois captif dans plusieurs créa-

tions qui ne se connaissent point et au sein desquelles sa personnalité a disparu. C'est ainsi qu'il devient, à la place et pour la gloire de l'homme, le seul héros des épopées du panthéisme oriental. Rama, dans le poëme de Valmiki, après avoir conquis sur les Racksasas le pays et la ville de Lauka et retrouvé son épouse Sita, l'Hélène de cette *Iliade*, triste et jaloux au milieu des joies de sa victoire, en songeant que sa femme a été longtemps captive dans le gynécée de Ravanah, roi des génies qu'il a vaincus, consent à ce qu'elle subisse l'épreuve du feu pour attester sa pureté; elle est entrée dans le bûcher. Les divinités de l'Olympe indien s'approchent alors de Rama, et Brahma lui-même, le souverain de l'Univers, le très-bon, le sage suprême, rappelle en ces termes au vainqueur désolé qu'il est lui-même un dieu : « Quoi ! tu t'ignores toi-même, ô le plus grand des plus grands dieux ! Quoi ! tu soupçonnes comme ferait un homme vulgaire l'immaculée Vidéhaine? » A ces paroles de Brahma, le Raghouide, seigneur du Monde, debout dans l'attitude du respect, répondit ainsi au souverain des dieux : « Je me considère comme un mortel, je crois être Rama, fils de Dasaratha ; daigne, ô dieu, me dire qui je suis et d'où je viens ? » Au Kakoutsthide qui parlait ainsi, l'être existant par lui-même, entouré d'une incommensurable splendeur, répondit : « Écoute la vérité, ô prince fort et véridique. Tu es l'auguste Narayana, le puissant dieu armé du disque, tu es l'archer à l'arc de corne, le maître des organes et des sens; tu es Pourou, le souverain des Pourous; tu es l'invincible, le porteur de conque, tu es Vishnou et l'éternel Krishna à la corne unique, celui qui prit la forme d'un sanglier, le vainqueur de tout ennemi, celui qui fut et qui sera. En toi réside l'inalté-

rable vérité de Brahma, au centre et aux extrémités de l'univers; tu es la suprême justice des hommes; tu es Visvaksena, le dieu aux quatre bras, le chef de l'armée des Divs, excellent par-dessus tous les autres, l'intelligence, la pensée, la patience et le châtiment; tu es la cause génératrice, l'immortel, le rayon d'Indra, l'exécuteur de ses œuvres, le Mahendra; ô toi qui as tué Madhou, tu es celui dont le nombril fait naître la fleur de lotus, celui qui met fin aux combats. Les Divs, les Rikis et les Sages te célébrèrent comme leur refuge et leur protecteur. Tu es le sommet du Rig-Veda et du Sama-Veda, l'âme des Védas, le vainqueur du Cent, celui par qui le poil se hérisse, ô dompteur des ennemis. Tu es le sacrifice, le Vasat de l'oblation faite avec le feu, la sainte syllabe OM, tu es celui qui a le siége splendide, le premier Vasou, le feu parmi les Vasous, le créateur suprême des trois mondes, l'être qui existe par lui-même. Tu es le huitième Roudra des Roudras, le cinquième Sadhya des Sadhyas. Les deux Asvins sont tes oreilles, la lune et le soleil sont tes yeux. Tu es, ô toi, la perte de tes ennemis, tu es celui qui est vu par ceux qui contemplent depuis le commencement jusqu'à la fin des mondes; et ils ne connaissent ni ta naissance ni ta mort. Qui es-tu? demandent-ils. Tu apparais dans toutes les créatures vivantes, dans les vaches et dans les brahmes, dans le ciel et sur tous les rivages, dans la mer et dans les montagnes; tu es l'illustre aux mille pieds, aux cent têtes, aux mille regards; tu supportes les créatures vivantes et la terre avec ses montagnes; tu apparais, ô grand Serpent, entre la terre et les eaux soutenant, ô Rama, les trois mondes avec les dieux, les hommes et les serpents. Je suis ton cœur, ô Rama, la divine Saravasti est ta langue; les

dieux sont les poils de tes membres que tu crées avec les illusions et les prestiges. La nuit c'est ton œil fermé, le jour c'est ton œil ouvert. Dans ta pensée naquirent les dieux, hors de toi rien ne subsiste. L'univers entier est ton corps; le sol de la terre est ta fermeté, le feu est ta colère, la lune est ta placidité, ton signe est le Srivatta; trois de tes pas traversèrent les trois mondes en un jour. Par toi fut fait roi le grand Indra, quand il eut tué Bali le grand Asouras. Ce qui est au-dessus de tout s'appelle lumière; ce qui est au-dessous de tout s'appelle ténèbres; mais toi tu t'appelles ce qui est au-dessus de ce qui est au-dessus de tout, l'âme archisuprême; tu es célébré comme celui qui est suprême et qui a nom suprême. Les sages t'ont nommé la voix suprême de l'existence, de la naissance et de la mort. Sita est Lakshmi et tu es Vishnou, le dieu puissant armé du disque. Tu es entré ici-bas dans un corps humain afin de tuer Ravanah. Ce que tu devais faire pour nous tu l'as fait, ô le plus excellent des défenseurs de la justice; par toi fut percé l'impie Ravanah; et maintenant retourne joyeux dans ta cité. Infaillibles sont ta force et ta vaillance; ta puissance n'est point vaine; ton apparition ici-bas ne fut point sans effet, ô Rama; ce n'est pas en vain que tu pris la forme humaine. Les hommes adonnés sur la terre à ton culte en recevront des fruits abondants; tous ceux qui, consacrés à toi, te célèbrent, toi l'antique et le souverain Pourou. Les hommes qui réciteront cet hymne divin chanté par les Rikis, cette antique légende, seront exempts du mal[1]. »

Telle est l'indéfinissable entité qui, sous forme hu-

1. *Ramayana*, liv. VI, Youdhacauda, chap. II, Louanges du grand Pourou.

maine et sous le nom de Rama, fils de Dasaratha, devient le héros de l'Iliade sanscrite; héros profondément humain par toutes les passions, — nous le verrons tout à l'heure, — et d'un cœur plus attendri, d'une vie morale plus profonde, d'un esprit et d'une âme plus moderne que les personnages d'Homère. Nous avons cité ce morceau dans son entier parce qu'il suffit sans commentaire à bien marquer l'abîme qui sépare les dieux de la poésie grecque et ceux de l'épopée indienne, les deux formes les plus opposées du sentiment de la nature. Nous donnerons ainsi de longs passages du *Ramayana*. C'est un fruit nouveau qui n'aurait pas été goûté au commencement de ce siècle. L'essor de la poésie en France depuis quarante ans, plus encore que celui de la critique, a préparé les imaginations à s'initier sans révolte au mystique naturalisme de l'Orient.

Quoi de plus étrange pour notre esprit, élevé à l'école de la Grèce, accoutumé à voir des limites précises entre les choses, à former des catégories, à distinguer nettement les espèces, que cette divinité monstrueuse, qui porte sa tête jusque dans les plus hautes régions de la métaphysique, semble toucher à l'unité, s'épanouit ensuite dans une sorte de polythéisme et plonge par ses racines dans le fétichisme le plus grossier! Toutes les époques de l'histoire des religions se trouvent représentées par quelques traits ébauchés dans cette figure de Vishnou, comme toutes les époques de l'histoire des sentiments et de la vie sociale apparaissent dans les caractères et les mœurs des principaux personnages du poëme. Ce héros, si profondément humain tout à l'heure, déterminé dans sa volonté comme un combattant d'Homère, jaloux à la façon orientale, amoureux comme on l'est

dans tous les temps, délicat, ingénieux, tendre et scrupuleux sur l'honneur à la façon moderne, va se trouver tout à coup et sans l'avoir soupçonné, non pas seulement un dieu comme serait Apollon ou Jupiter, mais à la fois le Grand-Serpent, l'Être qui existe par lui-même, l'archer à l'arc de corne, la Voie suprême et la justice suprême des hommes, Celui dont le nombril fait naître la fleur du lotus, dont la lune et le soleil sont les yeux et qui s'est incarné dans Rama pour tuer le chef d'une race barbare, un géant à dix têtes, haut de deux mille coudées. A juger tels détails de ce poëme en les isolant de l'ensemble, on se croirait un moment en face d'un rapsode tatoué de la Polynésie; deux vers plus bas, on rencontre Homère, Dante ou Platon.

Nos propres origines poétiques, nos épopées et notre architecture du moyen âge, si effacées aujourd'hui par les arts et les doctrines de la Grèce, doivent nous rendre indulgents pour ces fantastiques peintures animées de l'imagination asiatique. Mais ce n'est pas seulement ici œuvre de conteur et de poëte, comme nos récits chevaleresques, c'est œuvre de pontife législateur et de prophète; c'est une œuvre religieuse et nationale, aussi nationale et plus religieuse que celle d'Homère, car elle est l'œuvre même du sacerdoce. Ces figures cessent d'être monstrueuses quand on les considère sous leur vrai jour, non sous celui de l'esthétique pure et de la statuaire grecque. Ce ne sont pas des portraits, ce sont des symboles. Le panthéisme respire là tout entier; c'est l'adoration de l'être dans sa substance universelle, et surtout dans sa vie perpétuellement répandue sous toutes les formes. La métamorphose, condition incessante de la vie dans la nature, en tout ce qui n'est pas la conscience

et l'identité humaine, est aussi dans la mythologie indienne l'état incessant des dieux et des héros. Dans cette poésie, il n'y a que des dieux; ou plutôt il n'y a qu'un dieu qui se parle et se répond à lui-même, qui se divise et se subdivise, et suscite l'antagonisme ou l'harmonie de ses parties diverses; c'est lui qui dans les combats est à la fois le vainqueur et le vaincu, et, dans les austérités, la victime de la pénitence et l'être dont la pénitence apaise la colère. Le fils de Dasaratha c'est Vishnou; Brahma vient de le lui apprendre, mais Brahma qui parle c'est aussi Rama qui entend : « En toi réside l'inaltérable vérité de Brahma au centre et aux extrémités de l'univers. »

Dans tout le cours de l'épopée et de la mythologie indienne, on se trouve ainsi à chaque pas aux prises avec un être et une forme provisoires : homme, animal plante, rien de définitif, rien d'immuable; une apparence succède à une autre et, sous chaque apparence, il y a un dieu ou plutôt la substance divine. De là toutes ces surprises, si fréquentes aussi dans les récits du moyen âge, et qui des bords du Gange se perpétuent dans nos contes de fées. Ce mendiant est le dieu Siva; cette vieille femme est la belle déesse Lakshmi, qui accomplissent une pénitence ou qui veulent éprouver un mortel. Ce monstre que vient de percer la lance du chevalier est un bon génie délivré ainsi d'un enchantement et qui bénit son meurtrier ; la mort va lui rendre sa puissance et sa beauté premières. De là cet amour et cette crainte religieuse de la Nature, et cette tendresse pour toutes les choses visibles qui fournissent à la poésie de l'Inde des détails si touchants; de là aussi cet affaiblissement de la personnalité et de l'éner-

gie des héros. Ce que l'exagération orientale et la symbolique du panthéisme ajoutent aux dimensions physiques des personnages, semble parfois ôté à leur vigueur morale. Les combats du Ramayana, qui ressemblent souvent pour le bruit et l'horreur environnante, à des cataclysmes de toute la nature, ne saisissent pas le cœur et ne lui communiquent pas l'héroïsme comme ceux de l'*Iliade* ou de nos chansons de Geste.

Voici un de ces épisodes qui est à la fois un combat et une métamorphose, et qui, comme la plupart des tableaux de l'épopée indienne, tient par quelques traits de la poésie d'Homère, et par d'autres de nos féeries du moyen âge. C'est le récit d'un des exploits de Rama et de son frère Lakshman dans leur guerre contre les Rakshasas.

« Parlant ainsi, Laksman lança contre Viradha [1] sept dards aux plumes d'or, impétueux, rapides comme le vent. Ces flèches avaient des yeux comme les plumes du paon; après avoir déchiré le corps de Viradha, elles tombèrent par terre, scintillantes comme le feu et ensanglantées. Alors le Rakshasa poussa un cri horrible; brandissant sa lance étincelante, il la lança avec colère contre Laksman. Mais Rama, le guerrier sublime, brisa de deux de ses flèches cette grande lance qui volait en l'air pareille à la foudre. Puis il enfonça dans le cœur de Viradha une troisième flèche empennée d'or et bien affilée. Alors Viradha, laissant échapper de ses mains la Videhaine, tomba, semblable à une montagne, renversé par cette flèche et saisi par la mort; vomissant un sang écumeux, il parla ainsi, d'une voix affaiblie, dans une

1. Mort de Viradha. *Ram.*, liv. III, Aranayacauda, chap. VIII.

humble attitude et les sens troublés, à Rama, qui se tenait devant lui : « Heureuse Kausalya, mère d'un tel fils ! ô Rama, qu'ils sont bien protégés par toi Laksman et ta Videhaine ! je t'ai reconnu dès le premier moment, ô Rama, pendant que je t'outrageais ; c'est pour exciter ta colère que j'ai enlevé Sita, ô héros ! Frappé d'une malédiction, j'entrai dans cet horrible corps d'un Rakshasa ; je suis un Gandharva, du nom de Toumbourou, maudit par Vaisravana. Cet illustre dieu maudit par moi me dit : « Cette malédiction restera sur toi, ô vaillant ! Mais lorsque Rama, fils de Dasaratha, te tuera dans une bataille, tu reprendras ta forme native et tu retourneras dans ta demeure. » C'est ainsi que me maudit le roi Vaisravana, jaloux de ce que j'aimais Rambha. C'est pourquoi, ô héros, afin d'allumer ta colère j'ai enlevé Sita, mais je ne l'ai pas tuée ; et par toi je suis délivré de cette horrible malédiction , et je retourne dans ma demeure ; sois heureux, ô brave ! »

Ces illustres combats de l'épopée, que raconteront les trouvères de la Grèce et de la Gaule, pour témoigner de ce que peuvent les grands courages et susciter des imitateurs aux héros, prennent souvent dans la poésie indienne l'aspect fatal de la lutte de deux forces de la nature. Le grandiose de la peinture subsiste, il s'exagère hors de toute proportion humaine ; le nerf héroïque est absent. Les combattants parlent la langue des hommes et ne sont rien de plus que des éléments ou des incarnations monstrueuses des divers modes de la vie animale. Voici une de ces luttes formidables.

Dans la guerre que fait Rama aux impies Rakshasas, la nature prend ouvertement parti pour le héros divin. Le roi des singes, le roi des ours, le roi des oiseaux com-

battent pour lui. Sita, l'épouse du guerrier, vient d'être enlevée par l'infâme Ravanah, chef des Barbares et roi de Ceylan. Nous citons cette fois en abrégeant : « Sur l'agréable sommet d'une montagne, dans une forêt pleine de retraites profondes, Djatayou le vaillant roi des oiseaux, le guerrier fort et courageux, s'était posé tournant le dos au soleil ardent ; il entend les cris de Sita. De cette voix le roi des oiseaux fut frappé dans son cœur comme par la foudre, et subitement réveillé par l'amour qu'il portait au fils de Dasaratha ; il entend le bruit d'un char pareil au frémissement des nuages. Il aperçoit l'épouse de Rama enlevée par le roi des Rakshasas et volant au-devant du char de Ravanah, le puissant oiseau se balançait sur ses ailes, ardent de colère. Ayant barré le chemin comme ferait une montagne, il prononce ces nobles paroles. » Son discours, trop long pour notre cadre, est à la fois un défi à la façon des héros d'Homère et la prédication d'un ermite chrétien ou brahme ; il étincelle de beautés poétiques. « A ces sages paroles de Djatayou, les vingt yeux du Rakshasa irrité brillèrent d'une flamme effroyable. Terrible fut dans la grande forêt le combat de ces deux guerriers, comme la rencontre de deux nuages poussés par les vents. Ils se ruèrent l'un contre l'autre ; le puissant Ravanah et Djatayou, armés de griffes ; l'oiseau frappait du bec et des ailes, Ravanah accablait le roi des vautours d'une pluie de flèches, de dards et de javelots. Enflammé de colère, l'oiseau grand comme une montagne s'abat sur les épaules du Rakshasa, les déchire avec ses ongles et couvre son corps de plaies sanglantes. Pareillement, le furieux Dasagriva (cocher de Ravanah) déchire le roi des oiseaux avec ses javelots. Mais sans

souci de leurs traits, le vautour souverain frappait de ses ailes la tête de Ravanah. Il a brisé son arc orné de diamants, il arrache son diadème d'or enrichi de perles et qui brille en tombant comme le disque du soleil. En peu d'instants il eut tué les ânes aux housses d'or semblables à des Pisakas. Il met en pièces le terrible char orné d'or et de perles; il brise et déchire le cocher sous ses ongles, pareils aux crochets qui servent à piquer les éléphants. Dans sa fureur, il le précipite loin du char. Privé de son char et de son arc, sans chevaux et sans cocher, Ravanah saisit la Videhaine et saute à terre. En voyant Ravanah renversé de son char, toutes les créatures louèrent le roi des oiseaux en s'écriant : C'est bien ! c'est bien ! Les solitaires et les dieux furent émerveillés de voir ainsi vaincu par l'Oiseau souverain celui que n'avaient jamais surpassé dans la bataille ni les Souras, ni les Asouras. Les dieux célébrèrent l'illustre vautour qui avait accompli une telle prouesse, et le roi ailé, célébré par eux, se tenait prêt à recommencer le combat. Mais le vieux Djatayou est fatigué de cet effort, et Ravanah s'en aperçoit; il se soulève dans l'air tout joyeux, retenant toujours dans ses bras la fille de Gunaca. Le roi des oiseaux, le Nestor dans cette Iliade, adresse encore au Rakshasa quelques sages et religieuses paroles pour l'engager à rendre à Rama son épouse. Le combat recommence; saisi de nouveau par les griffes de l'Oiseau souverain, déchiré par son bec et frappé par ses ailes, Ravanah se débattait comme un éléphant sous son cavalier; ses lèvres tremblaient de colère; retenant Sita de la main gauche, il lança de la main droite un coup rapide et furieux à Djatayou. Enfin, d'un coup d'épée, il tranche l'aile et les pieds

du roi des oiseaux, qui tombe expirant. « En le voyant couché par terre et sanglant, Sita courut à lui, désolée, comme elle aurait fait à son époux, et le roi de Lanka voyait se tordre dans les convulsions de l'agonie le généreux et infortuné Djatayou à la blanche poitrine, au corps noir comme les nuées. Or la Videhaine au visage pareil à la lune, embrassant étroitement l'oiseau couché par terre et vaincu par l'épée de Ravanah, se mit à pleurer amèrement [1]. » Les plaintes que fait entendre Sita et toute cette aventure nous remettent en mémoire les châtelaines de nos poëmes chevaleresques enlevées par les nécromans et secourues par les preux de la Table Ronde. Si différents que soient les masques des acteurs, les sentiments sont les mêmes. Cette prodigieuse antiquité touche par la morale et le sentiment aux temps héroïques de l'Europe chrétienne, plus peut-être qu'à ceux de la Grèce.

Sita, c'est la déesse Laksmi, mais elle est autrement femme par la tendresse et la pudeur, par la poésie délicate que l'épouse de Ménélas, qu'Andromaque elle-même dans les adieux près de la porte Scée. L'histoire de cet amour conjugal de Sita et de Rama, où la femme se précipite dans le bûcher, selon l'atroce coutume de l'Inde, se nuance de bien des détails qui nous transportent par-delà le moyen âge, jusqu'en pleine subtilité et mélancolie modernes. Le bûcher de Sita n'est pas, d'ailleurs, un bûcher funèbre ; c'est un témoin de sa vertu qui la proclame triomphante, et qui n'eût pas si bien traité la plupart des femmes et des déesses homériques.

1. *Ram.*, liv. III, Aranayacauda, chap. LVI et LVII.

Nous retrouvons ainsi à près de quatre mille ans de distance, dans l'Inde mythologique et dans la Florence du quinzième siècle, à travers tout le moyen âge et toute l'antiquité orientale, depuis le bûcher que bravait Sita jusqu'à celui qui fit reculer Savonarole, le curieux usage de l'épreuve par le feu, dont l'origine se rattache évidemment au berceau même de la race des Aryens et aux religions de la Nature. Cette épreuve, dans les temps chrétiens, avait perdu son caractère primitif; ce n'était plus, comme celle de l'eau et toutes les autres, qu'une occasion de miracle offerte à Dieu pour prouver l'innocence d'un accusé. Dans son principe, chez les peuples adorateurs du Soleil, qui la pratiquèrent les premiers, c'était l'épreuve par excellence, car elle appelait en témoignage la Divinité elle-même, sous sa forme essentiellement révélatrice. Au moment d'entrer dans les flammes pour prouver à son époux et au monde qu'elle est restée pure pendant sa servitude dans le gynécée de l'impie Ravanah, la fille du roi de Mithila prononce ces paroles : « O feu, toi qui pénètres dans l'intimité de toutes les créatures, toi qui vas demeurer dans mon corps, sois témoin et sauve-moi. » Elle salue Rama avec respect, puis elle monte sur le bûcher dans une sécurité parfaite, et, « tandis qu'elle entrait vivante dans la flamme, des cris éclatèrent sur les hauteurs qui frappèrent la foule d'étonnement : c'étaient les Rakshasas et les Vanaras qui s'écriaient : « Oimé ! Oimé ! » et Sita pareille au pur métal, toute couverte d'or et de pierreries, tomba dans la flamme ardente comme l'offrande sacrée dans le feu du sacrifice. Or le Feu étincelant protégeait la fille de Gunaca debout sur le bûcher. Tout à coup il se dresse, il prend un corps, et enlevant Sita, il

la place à côté de Rama; et le feu rendit ainsi au Raghouide la jeune et sage Videhaine, pareille au soleil levant, ornée d'or bruni, vêtue d'une robe rouge, avec des cheveux noirs et crépelés, parée d'une guirlande de fleurs incorruptibles et aussi belle qu'elle fut jamais. Puis le Feu, *témoignage du monde*, parla ainsi à Rama : « Celle-ci, ô Rama, est ton épouse; il n'y a pas en elle une seule faute; cette femme douée de vertus et de mœurs honnêtes ne t'a jamais offensé, ni de paroles, ni de cœur, ni d'esprit, ni des yeux... Reçois-la, ô Raghouide, immaculée et pure; il n'y a pas eu en elle la plus légère faute, je l'atteste. Le Feu voit tout ce qui est caché et tout ce qui est découvert; je connais bien Sita, car je l'ai vue devant moi, et je l'ai pénétrée [1]. »

De pareilles scènes, où l'humanité est pleinement passive et n'attend rien que des dieux et du miracle, ne se rencontrent jamais chez la race héroïque et dans l'épopée des Grecs; quoi que l'on en ait dit de l'idée fataliste qui planerait sur leurs poëmes. C'est le contraire qui est vrai; le héros apparaît, chez Homère et chez les tragiques, dans la suprême indépendance de sa volonté; il puise toute son énergie en lui-même; il sait qu'il doit mourir jeune et dans tel combat; mais qu'importent ces oracles à sa liberté! l'homme de tous les temps n'a-t-il pas cette prescience de la mort inévitable? La résolution du héros grec en est-elle ébranlée, n'agit-il pas en toutes choses comme s'il ignorait la destinée? Il fait mieux, il la brave; Achille sait bien qu'il mourra devant Troie; a-t-il hésité un instant à venger la mort de Patrocle? Mais les dieux interviennent fré-

1. *Ram.*, liv. VI, Youdhacauda, chap. CIII, Pureté de Sita.

quemment en faveur des héros! Qu'est-ce qu'un dieu grec, si ce n'est un autre héros non sujet à la mort, supérieur en force, jamais en courage, au héros mortel?

La divinité a perdu dans Homère ce qu'elle avait d'infini, d'irrésistible et de mystérieusement formidable dans les religions de la Nature. Le feu, qui se lève et qui prend la parole sur le bûcher de Sita, n'est-il pas autrement divin, prodigieux, terrifiant, n'a-t-il pas une toute autre portée métaphysique et religieuse que le boiteux Vulcain? La statuaire s'accommode mieux des dieux grecs. Est-il aussi certain qu'entre l'Inde et l'Ionie la poésie n'ait rien perdu à supprimer les forces mystérieuses de la nature au profit de quelques figures revêtues de la plus parfaite beauté humaine, mais bornées par cette forme elle-même? La mythologie grecque élève une barrière infranchissable entre le cœur de l'homme et le sentiment de l'infini. La nature reste plus divine, et paraît plus poétique dans les épopées de l'Inde. Mais ne nous plaignons pas; chez les poëtes grecs, c'est l'homme lui-même qui est devenu dieu.

L'acte suprême de la force et de la volonté de l'homme, celui qui consacre la toute-puissance de sa liberté, ce mépris, cette recherche de la mort par amour du devoir ou de l'honneur, qu'on appelle proprement l'héroïsme, cette haute possession de soi-même, qui se traduit dans les temps antiques par la vertu militaire et plus tard éclate dans la perfection chevaleresque, c'est là le germe qui produit dans l'*Iliade* ces perpétuels combats qu'on lui a souvent reprochés. L'épopée grecque est une série de combats et rien autre chose, parce qu'elle est le poëme de l'héroïsme naissant. Parcourez le *Ramayana*, dont le dénoûment est aussi une conquête,

la victoire d'une religion, d'une race, d'une civilisation : combien les batailles y tiennent moins de place, au milieu des méditations religieuses, des peintures de la vie ascétique, des fantaisies de l'imagination et du mysticisme, des aventures féeriques et romanesques, des dissertations subtiles, des monologues rêveurs, enfin des descriptions de la nature ! Comparez ensuite les combats du *Ramayana* et ceux de l'*Iliade* ou de nos chansons de Geste : lesquels font le plus d'honneur à la vaillance humaine? quel poëte a sculpté dans le plus solide airain la figure de l'héroïsme? Voici, pour les lire en regard des combats d'Homère, et notamment de la mort de Patrocle et de celle d'Hector, le combat suprême et la victoire de Rama, l'Achille de Valmiki. La longueur des batailles chez le poëte indien, les dimensions énormes des combattants, la violence des contrecoups que reçoit de leur choc la création tout entière, n'accroît en rien le pathétique de ces scènes, leur ôte même de leur valeur comme peinture de la force morale. On se rappelle trop en les lisant que Rama est un dieu, quoiqu'il l'ignore; c'est plus encore qu'un dieu grec, c'est un élément, une des manifestations irrésistibles de la vie universelle. Hector, Achille, Ajax, Diomède, ne sont rien de plus que des volontés humaines, et le peu de place qu'ils tiennent dans la nature grandit par contraste l'indomptable énergie de leur âme. Dans Valmiki, la création tout entière prend une part morale au combat, lorsqu'elle ne s'y trouve pas physiquement mêlée; l'homme ainsi n'est jamais isolé et complétement livré à lui-même, complétement héroïque.

« Toutes les créatures contemplaient avec stupeur Rama et Ravanah combattant de cette sorte en combat

singulier; fièrement debout sur leur char, l'un contre l'autre, furieux comme des tempêtes, ils étaient terribles à voir. En mille circuits et en mille contours, pareils à ceux que tracent les sérpents, faisant briller dans ces évolutions innombrables la dextérité de leurs cochers, Rama fatiguant Ravanah et Ravanah fatiguant Rama, tantôt par devant, tantôt par derrière, s'accablant d'une grêle de flèches et de javelots, les deux héros solides sur leurs chars et venus pour la bataille s'attaquaient avec colère, pareils à deux sombres nuages. Lorsqu'ils eurent montré leur adresse à combattre, ils s'arrêtèrent de nouveau l'un vis-à-vis de l'autre, timon contre timon, face contre face, bannière contre bannière. Alors tirant de son arc quatre flèches aiguës, ardentes, Rama fit cabrer les quatre chevaux de Ravanah. Furieux de voir ses coursiers reculer, le Rakshasa lançait contre le Raghouide des flèches acérées. Mais le fils de Dasaratha, quoique rudement frappé par le vaillant Ravanah, restait inébranlable et lançait de nouveaux dards résonnant comme la foudre qui fait disparaître le cocher d'Indra. Les dards impétueux de Ranavah frappant Matali (cocher de Rama) ne lui causèrent aucune douleur et ne le troublèrent point durant la bataille. Mais le Raghouide, indigné de cet outrage fait à Matali et à lui-même, sent sa colère s'enflammer comme la flamme du sacrifice sur laquelle on verse le beurre sacré; il tend avec fureur son arc puissant, et d'une flèche large et tranchante il brise l'arc de Ranavah ; d'une autre il fait tomber le bouclier de sa main, et de mille traits assurés il perce la cuirasse du Rakshasa. Ravanah voyant son arc brisé en saisit un autre dans son char et fait pleuvoir un nuage de flèches contre Rama. Et dans cette lutte c'était un bruit terrible

de piques, d'épées, de masses d'armes volant contre le Raghouide. Mais l'adroit Rama parait avec ses armes cette grêle horrible, écrasante, de traits et de flèches. Les Divs alors et les Gandharvas, et les Siddis et les Rikis pensèrent tous à l'aspect de ce combat : « Puissent être sauvés les Brahmes avec toute la race des hommes ! Puisse le Raghouide vaincre Ravanah, roi des Rakshasas ! » Rama tranche successivement à coups de flèches cent et une des têtes du monstre Ravanah, et le roi des Rakshasas n'en reste pas moins ferme sur son char. « Elle s'étendait, cette lutte horrible et tumultueuse, dans les airs, sur la terre et sur le sommet des montagnes. Sept jours et sept nuits elle dura sous le regard des Divs, des Danavas, des Iakshas, des Pisakis, des Serpents et des Rakshasas. Et, pendant tout ce temps-là, il ne s'arrêta ni jour ni nuit, ni une heure ni un instant, le combat de Rama et de Ravanah. » Enfin, d'après le conseil de son cocher Matali, Rama se décide à ne plus viser à la tête, mais au cœur du monstre : « Rama prit alors une flèche ardente et sifflante comme un serpent[1] ; il prit dans la bataille, pour l'extermination de Ravanah, la flèche envoyée par Brahma, et que lui avait donnée le vénérable Riki Agastya : déjà créée pour servir à Indra par le tout-puissant Brahma, elle avait été déjà donnée au roi des Divs lorsqu'il poursuivait la victoire des trois mondes. Dans la partie empennée de cette flèche résidait la force du vent, dans la pointe la force du feu et du soleil ; son corps était formé de l'éther, son poids était celui du mont Mandhara et du mont Merou ; dans chacun de ses nœuds étaient enfermées la puissance et la vertu des divinités les plus terribles, Kuvera, Varuna,

1. *Ramayana*, liv. VI, Yndhacauda, chap. XCII. Mort de Ravanah.

Indra et Yama armé d'une corde. Quand le brave Rama eut achevé les enchantements prescrits par les *Védas* sur cette grande flèche toute fulgurante, bien empennée, ornée d'or, formée de la vigueur de toute créature et de la splendeur du soleil, ardente comme le soleil et fumante comme le feu qui consumera le monde, impétueuse et déchirant des escadrons entiers d'hommes, d'éléphants et de chevaux, couverte de sang et de moelle, épouvantable, horrible, effrayante pour tous comme un serpent qui rampe, préparant dans les batailles une longue pâture aux corbeaux, aux grues, aux vautours, aux chacals, aux bêtes fauves et aux Rakshasas, terrible et pareille au dieu de la mort (Yama), le puissant Raghouide la posa sur son arc, cette flèche souveraine qui délivre de toute crainte les Icsvacuidis et le monde entier, qui rend joyeux celui qui s'en arme et qui confond ses ennemis. Tandis qu'elle s'appliquait à la corde, cette flèche souveraine, l'effroi saisit toutes les créatures, et la terre trembla. Enflammé de colère, Rama tendit fortement son arc et lança contre Ravanah le dard qui brise les organes de la vie. Rapide comme le vent, elle fuma d'abord, puis flamboya, indomptable comme la foudre lancée par la main d'Indra, irrésistible comme le destin, elle tomba sur la poitrine du Rakshasa et perça le cœur de l'impie Ravanah. Ayant touché le but, elle revint sanglante et fulgurante et rentra dans le carquois. »

A peine le Rakshasa a-t-il rendu le dernier soupir, qu'une hymne de tous les dieux, de tous les génies, de tous les hommes, de toutes les créatures s'élève des quatre points de l'univers et se continue longuement. A cette joie de la nature, aussi bien qu'au récit de ce combat, à la peinture de l'arme qui décide la victoire on

comprend qu'il s'agit d'autre chose que d'une lutte entre deux guerriers, même entre deux rois, et que le poëte, tout en ayant pris pour thème la conquête de l'île de Lanka sur une race sauvage, et pour héros le fils d'un roi mortel, s'échappe vite vers les régions divines pour nager en plein dans le sentiment de la vie universelle qui est le fond de la pensée orientale. C'est plus que la victoire de Rama sur Ravanah, plus que celle d'une grande civilisation religieuse sur la barbarie, plus que celle d'Apollon ou d'Indra sur le venimeux Python et les marécages impurs; c'est un grand événement cosmogonique, c'est une des grandes journées de la création qui se présente au génie du poëte quand il veut décrire le triomphe de son héros. Tant l'esprit de l'Inde est incapable de s'arracher pleinement à la domination de la nature, de séparer nettement ses divers règnes, de voir dans l'homme lui-même une personne, une cause distincte et libre, de faire une part à son action sur le théâtre du monde, une part si bornée qu'on la veuille, mais qui soit pleinement à lui! Tous les êtres dans l'épopée indienne, fidèle miroir du panthéisme, font entre eux un perpétuel échange de leurs formes, de leur vie; les hommes avec les génies et les dieux, les dieux avec les animaux et les plantes, avec les éléments de la création et les notions abstraites de la métaphysique. Vishnou est Rama; il est la lumière incréée; il est le sommet du Rig Veda; il est le vautour qui fend l'air; le nuage qui obscurcit le soleil; le flot de l'Océan soulevé. Tout est dans tout; mais l'homme conscient de lui-même, image de Dieu par la liberté, l'homme n'est nulle part. Chez Homère nous ne voyons que lui; il est partout, même dans le ciel; il en chasse les dieux primitifs; c'est lui qui règne dans le poëme sous le nom des Olympiens.

CHAPITRE IV

L'HOMME ET TOUT CE QUI EST HUMAIN DANS LES ÉPOPÉES DE L'INDE

I

La statue de l'homme dans l'*Iliade* est taillée d'un ciseau plus net et dans une substance plus solide que la poésie indienne. Le héros, l'homme social, l'homme rationnel et pratique, celui qui veut, pense, choisit et se détermine librement, le cœur humain dans le cercle des affections domestiques et des instincts généreux, voilà ce qu'Homère nous représente excellemment. Il a donné à l'homme tant d'énergie morale, tant de force et de beauté physiques, tant de simplicité grandiose dans ses passions, qu'à peine il a gardé quelques traits pour ajouter à la figure des dieux. Les Olympiens d'Homère sont immortels, bienheureux, mais ils ne sont ni plus sages, ni plus grands que les humains. Égalés ainsi par les héros, les dieux de l'épopée grecque leur sont poétiquement inférieurs. Le divin a été chassé de la nature par les mythologues; il est chassé de la poésie par les poëtes; il s'est réfugié dans l'homme, il s'y enferme tout entier. On trouve dans l'*Iliade* du merveilleux, du surnaturel; il y a de la haute morale, et de la haute sagesse humaine; j'y cherche le religieux

proprement dit, un sentiment profond des rapports de l'homme avec quelque chose de supérieur, d'invisible et d'infini. Le divin du poëme est dans l'idéale beauté de toutes les figures, dans l'harmonie de toutes les proportions, dans la perfection de tous les détails, dans la simplicité et la vérité générale des caractères, dans cette raison infaillible, universelle, qui dirige toutes les conceptions, dans toutes les qualités, enfin, qui, exprimant le fond, l'immuable substance de l'humanité, assurent une éternelle durée à la poésie homérique.

Mais le divin en lui-même, le sentiment de l'infini, l'impression douce, terrible et solennelle qui saisit l'homme en face de toutes les immensités et de tous les inconnus, ces émotions qui, sous les formes les plus diverses, les plus opposées, apparaissent dans la poésie du panthéisme oriental et dans la poésie moderne, la religion, en un mot, dans ce qu'elle a de plus élevé, est absente d'Homère et du génie grec. C'est que la nature y est, comme les dieux, tellement subordonnée à l'homme, tellement faite à son image et selon ses goûts et ses besoins, tellement petite à côté de lui, qu'il est devenu impossible de l'adorer. Homère la décrit, avec une perfection qui ne sera jamais égalée, dans tous les contours que le ciseau peut accuser; le pinceau y ajoute ses plus fraîches couleurs; mais la vie intime reste inexprimée, l'âme se tait, la musique des choses ne se fait pas entendre.

Le temps doit ajouter encore à l'admiration qui entoure depuis trois mille ans les descriptions, les images, les métaphores homériques. Elles sont achevées et parfaites en elles-mêmes, justes, harmonieuses, irréprochables comme la statuaire grecque. Mais le ciseau grec

n'idéalise, ne divinise que la forme humaine; il ne peut reproduire de la nature rien que le côté visible et tangible. L'art grec peint le monde extérieur dans toutes ses beautés, sauf le divin.

Assez rares en elles-mêmes, beaucoup plus rares surtout que dans l'épopée sanscrite, les descriptions de la nature dans Homère sont infiniment mieux composées pour faire tableau et pour le plaisir des yeux, mais non pour faire symphonie et pour l'émotion de l'âme. Faut-il voir une preuve de leur mérite dans les innombrables imitations qui en ont été faites depuis trois mille ans dans tous les idiomes latins, et, jusqu'à nous, depuis Virgile jusqu'à Delille? Avant le jour où Chateaubriand et Byron ont recommencé à voir et à sentir la mer pour leur propre compte, la tempête d'Homère avait défrayé de poésie maritime tous les peintres modernes. Les comparaisons, les métaphores d'Homère ont eu jusqu'à nous un cours forcé; elles rentreraient usées dans le trésor homérique si le métal n'en était inaltérable comme celui des armes forgées par les dieux pour les héros grecs. Avoir pu circuler ainsi dans plusieurs langues, sous tous les climats, dans les états de société les plus divers, c'est sans doute une marque d'exactitude, un témoignage du charme que ces peintures ont fait subir aux imaginations; c'est aussi l'indice d'un contour très-arrêté et par conséquent d'un effet borné, d'un caractère très-général et par conséquent privé de cette individualité qui donne l'expression, la vie au tableau, c'est-à-dire l'émotion à l'âme. Si le sentiment de la nature avait eu la même profondeur morale, la même portée religieuse chez les poëtes grecs que chez Valmiki et Vyasa, la sobriété, la symétrie, la belle ordonnance et le fini de leurs tableaux y eus-

sent perdu sans doute; leur valeur générale eût été moindre; leurs métaphores n'auraient pu rester pendant trois mille ans, et à travers plusieurs littératures, des signes de convention toujours compris et bien reçus.

Peut-être, aujourd'hui que nous avons lu et comparé davantage, et surtout que nous avons vu et voyagé, les paysages de l'épopée indienne seraient-ils pour nous plus émouvants que ceux d'Homère, et soutiendraient-ils mieux le parallèle avec ceux des grands lyriques modernes. La nature s'y associe plus intimement au cœur humain. Supprimez quelques noms de la mythologie des brahmes, quelques énumérations didactiques, quelques exagérations dans le goût oriental, et les tableaux de Valmiki sembleront tracés d'un pinceau contemporain.

Rama, forcé de s'exiler de la cour du roi Dasaratha son père, et renonçant à l'espoir de régner, se réfugie au fond d'une de ces forêts que l'on rencontre à chaque pas dans l'épopée indienne, et que les Mounis, les Rikis, tous les pieux solitaires du monde brahmanique, les nobles Kchatrias eux-mêmes choisissent pour théâtres de leurs austérités. Le prince est retiré avec son épouse sur le mont Tchitrakouta. « Hôte chéri de ces régions élevées, après y avoir vécu bien des jours, étudiant le cœur de Sita et lui disant de douces paroles, Rama, semblable à un immortel, montrait alors à son épouse la belle montagne Tchitrakouta, comme aurait fait Indra à la divine Catchi : « Quand je contemple, ô Sita, cette montagne délicieuse, je ne me souviens plus de la perte de mon royaume; j'oublie que je suis séparé de mes amis. Vois, ô Sita, ce mont peuplé de toutes sortes d'oiseaux; vois ces beaux sommets riches en métaux précieux et qui s'élèvent jusqu'au ciel. Les uns paraissent

d'argent; d'autres sont couleur de sang, ceux-ci sont d'un jaune rougeâtre, ceux-là ressemblent à des émeraudes. En voici de pareils à de vertes bannières resplendissantes sous leurs broderies d'or. Ornée de toutes sortes d'arbres, habitée sur ses hauteurs par des tribus de singes, de tigres et de hyènes, qu'elle est admirable cette montagne! La prospérité la nourrit : comme elle est riche de jambous, de manguiers, de pentaptères, de symphochis, de buchanias, de grislées, d'alangis, d'averhoës, d'artocarpas, d'eglis, de drospyris, de bambous, de gmelines, de sapins, de tapias, de bassias, de tiles, de giouggolis, de mirobolans, de badambas, de cannes, de santal, de cèdres et d'autres arbres chargés de fruits et de fleurs; tous répandant sur les âmes l'ombre et la joie. Vois, ô noble dame, ces rusés Kinnaras, semblables à des dieux, voyageant par troupes sur les charmants plateaux de cette montagne. Vois, des armes et de magnifiques habits sont suspendus à ces rameaux. Admire ces heureuses retraites où se jouent entre elles les femmes des Vidyadharas. Avec ses cascades, avec ses ravins, avec ses ruisseaux courant çà et là, ce mont ressemble à un grand éléphant lorsqu'il est dans la chaleur du désir et que la sueur coule de ses joues. Quel homme ne serait doucement réjoui par les senteurs de ces plantes innombrables qui pénètrent jusqu'au fond des antres et nous enivrent de leur suave odeur! Si je devais passer de semblables automnes avec Laksman et avec toi, ma vertueuse femme, je ne sentirais plus mes cuisantes douleurs. Car tous mes désirs sont satisfaits sur ces merveilleuses hauteurs où les fleurs et les fruits abondent, où chantent des milliers d'oiseaux.... Dis-moi, ô Sita, les sens-tu délicieusement

avec moi les beautés du Tchitrakouta, ces mille objets si bien en harmonie avec l'âme, avec le corps, avec la parole ? Les grands rochers dont la montagne est toute parsemée se découpent en mille formes et brillent des couleurs les plus variées, d'azur, de jaune, de blanc et de rouge sombre. On y voit mille et mille plantes de nuances diverses qui luisent comme des flammes vives et répandent la lumière. Voici des rochers tout pareils à des maisons ; en voici d'autres qui ressemblent à des jardins ; d'autres ne sont qu'une masse immense, et le Tchitrakouta, de son front sublime, semble percer le ciel. C'est vraiment une heureuse demeure que ce beau Tchitrakouta, dont les sommets sont habités par les génies Gouhyakas ! Vois ces tapis ornés de nympheas, de mienusopas, de bhurgapatras, couverts des fleurs languissantes du lotus et tout prêts pour les amours ! Vois, ô femme, ces guirlandes de nélimbas rejetées et foulées par les amants ; regarde ces fruits de toute espèce. Plus que le divin lac de Vasvankasara, plus que les Outarakourous, ce mont Tchitrakouta abonde en sources, en fruits et en racines. En y vivant auprès de toi, ô ma douce bien-aimée, auprès de Laksman, je vivrai dans une douce joie et je ferai mon devoir envers ma race en restant sur le chemin des justes et en accomplissant ma promesse[1]. »

Quel est le héros grec que la beauté d'un paysage consolerait ainsi de la perte d'un royaume et surtout de l'inaction, eût-il même auprès de lui pour l'aider à goûter les charmes de la nature une compagne aux yeux de lotus comme la fille du roi de Mithila? Si, pour arra-

1. *Ramayana*. Ayodyakanda, chap. CIII, Description du mont Tchitrakouta.

cher Télémaque à l'île de Calypso, le disciple chrétien d'Homère est obligé de faire intervenir la grâce divine, la sage Minerve sous les traits de Mentor, l'Ulysse antique n'a recours qu'à son propre héroïsme pour vaincre les enchantements de Circé et s'arracher à ses délicieuses retraites. Sans doute il a reçu de Mercure le divin *Moly* pour en opposer la puissance aux sortiléges de la charmeresse; un dieu seul a pu cueillir la plante salutaire qui doit rendre innocent le poison offert par une déesse; mais, au moment venu, c'est l'épée d'Ulysse tirée contre la déesse elle-même qui rompra le charme; et pour fuir ce séjour de délices, pour aller régner sur sa pauvre Ithaque, le héros consentira à traverser les formidables royaumes de Proserpine. Afin de rester libre, autonome, souverain du domaine paternel et possesseur de lui-même, il a déjà refusé de Calypso l'immortalité et la perpétuelle jeunesse. Bercé dans les bras d'une déesse au milieu d'une nature enivrante, il arrosait de ses larmes les riches habits dont sa divine amante l'avait revêtu, en songeant à la patrie absente et au devoir inaccompli. Philoctète dans son désert de Lemnos ne souffre pas plus de sa blessure et de la faim que de la solitude, du silence et du repos; il adresse pourtant quelques adieux à cette contrée où il a longuement souffert; mais combien ces adieux sont rapides, et comme on voit que l'âme du héros est restée indépendante de cette nature qui ne l'a ni guéri ni consolé et qui fait oublier la royauté et les hommes au fils de Dasaratha ! « Je veux seulement saluer une dernière fois ces lieux. Adieu, cher antre, mon asile ! Adieu, nymphes de ces prés humides ! Adieu, bruit retentissant de la mer brisée contre les rochers et dont l'écume, poussée par le Notus, mouilla souvent ma tête !

Souvent aussi, le mont Hermæum me renvoya ta voix puissante, comme un écho des cris que m'arrachait la douleur. Et vous, douces fontaines que j'avais cru ne quitter jamais, je vais aussi vous quitter ! Adieu, terre de Lemnos ! qu'un vent favorable me porte là où m'appellent les destins, le vœu de mes amis et le dieu invincible qui a voulu mon départ. »

Les poëtes grecs et leurs héros s'attardent rarement au sein de la nature pour la contempler et la décrire ; ils la dessinent en quelques traits sobres, rapides et sûrs, et plus souvent pour expliquer une situation que pour le plaisir des yeux. Ils décrivent le monde extérieur comme s'ils faisaient la topographie d'un champ de bataille de la volonté humaine, sans jamais donner le paysage pour complice, interlocuteur et conseiller à l'âme du personnage. Les descriptions d'Homère sont purement *objectives*, — ce mot est aujourd'hui compris chez nous comme chez les Allemands, — c'est-à-dire qu'elles sont faites en vue de la chose elle-même et pour la peindre dans son caractère propre et non pas en vue des sentiments du poëte et de son héros. Elles n'ont pas pour but d'exciter, de caresser ou de calmer une passion, de faire ressortir les harmonies intimes, les concordances morales qui existent entre certains aspects de la nature et les sentiments actuels de celui qui la considère. En un mot, les anciens n'ont presque jamais cherché à marquer dans un paysage sa signification humaine et subjective, son rapport d'opposition ou de similitude avec telle ou telle situation de l'âme. Cette façon de peindre la nature, si chère à la muse moderne depuis Chateaubriand, et qui paraît propre aux esprits les plus avancés dans la méditation et la rêverie, aux sociétés les plus développées

dans les subtilités de l'esprit, est celle qui nous frappe à chaque page de l'épopée indienne. C'est avec Valmiki et Vyasa, à travers quatre mille ans et en passant pardessus Homère et Virgile, que Lamartine, Victor Hugo et tous nos modernes s'accordent le mieux pour interpréter le paysage et lui donner une âme sympathique à celle de l'homme. Quand les poëtes grecs décrivent la nature, c'est pour la beauté du tableau en lui-même; ils ne voient dans les objets que leurs formes et leurs proportions relatives. Dans l'épopée indienne, l'univers visible est toujours représenté pour ce qu'il a d'humain ou de divin. La nature y est décrite pour nous y faire sentir la présence des dieux, ou plutôt la présence d'un dieu, d'une vie universelle, d'un être infini; pour nous mettre en communication avec la substance même du monde extérieur; ou bien encore pour exprimer de tout ce qui se voit une harmonie avec tout ce que nous sentons, une idée douce au cœur, lumineuse à l'esprit, pour tempérer ou surexciter la passion, pour tirer du tableau la moralité d'un apologue, pour transporter l'intelligence et la vie de la nature dans l'homme, et de l'homme dans la nature, en divinisant l'un et l'autre par la présence de l'infini, pour compléter enfin cette vaste expression de l'universel et du divin, cette grande histoire de dieu qui est le vrai sujet des épopées du panthéisme.

Sita vient d'être enlevée par l'impie Rakshasa ; Rama a perdu cette compagne avec laquelle lui semblaient si douces les solitudes du Tchitrakouta, il est resté seul dans le désert avec son frère Laksman.

« Après avoir tué Bali et sacré Sugriva le roi des Singes, Rama, retiré sur un flanc du mont Malyavat, parla ainsi au fils de Sumitra : « Voici, ô Laksman, la saison des

pluies[1]; regarde, le ciel entier est couvert de nuages pareils à des montagnes. Le ciel répand aujourd'hui sur la terre l'eau qu'il a portée huit mois dans ses flancs, comme une mère porte son fruit, et qu'ont formée en lui les rayons du soleil et les vapeurs des océans. Travaillée naguère par de brûlantes chaleurs, inondée à cette heure d'une eau virginale, la terre semble verser des larmes comme si elle prenait sa part de la douleur de Sita. Ce mont, orné de pentaptères en fleurs, parfumé de pandavas odorants, est aujourd'hui consacré par des flots d'eau lustrale comme Sugriva après qu'il eut dompté son ennemi. L'éclair qui glisse à travers ce nuage noir est une image de Sita lorsque, enlevée par Ravanah, elle se débattait dans ses bras. Ces nuits sombres et nuageuses, sans lune et sans étoiles, conviennent aux douleurs de l'amour. A peine les armées du roi seront-elles parties qu'il leur faudra rebrousser chemin, car les routes seront couvertes d'eau et d'ennemis. Le soleil, voilé de nuages amoncelés et comme éteint, semble aujourd'hui tout triste comme je le suis moi-même, accablé par la douleur. Voici le délicieux mois de Praûsthapada (août-septembre), la saison consacrée à la lecture silencieuse des *Védas* et pendant laquelle les Brahmes qui récitent le Sama-Veda se plaisent à raisonner ensemble. Certainement le roi de Kosala, Bharata, parvenu à la pleine lune du mois d'Ashada (juin-juillet), ayant accompli toutes ses œuvres pies et amassé de grands mérites, sent aujourd'hui son âme pleinement maîtresse d'elle-même. Voici que la Sarayou débordée gronde avec plus de fracas; de pareilles clameurs s'élevaient de la

1. Description de la saison des pluies. *Ramayana*, liv. IV, Kiskindhyakanda, chap. XXVII.

cité d'Ayodhya lorsqu'elle me vit partir pour les forêts. Ces pluies sont vraiment excessives !... Tandis que le roi magnanime habitait ainsi les hauts sommets, songeant à son épouse enlevée, les nuées grosses de pluies, ayant répandu leurs eaux, se dispersèrent et annoncèrent l'automne. »

Les saisons se succèdent sans rien changer à l'amour et aux regrets de Rama ; mais évidemment son intimité avec la nature, les spectacles variés qui passent sous ses yeux, la communication qui s'établit, à travers les choses visibles, entre son âme et l'âme universelle apportent à sa douleur des adoucissements, une résignation, un charme peut-être, que n'ont pas goûté en face des plus beaux paysages l'âme d'Achille, de Ménélas, d'Andromaque et de Pénélope : de tous les personnages homériques offensés par un ravisseur ou déchirés dans leurs amours par l'absence ou par la mort.

« L'automne venu[1], le ciel étant libre de nuages, Rama qui avait habité ce lieu pendant la saison des pluies, tourmenté des douleurs de l'amour en songeant à la fille du roi Djanaka, tomba dans une grande tristesse. Assis sur la cime de la montagne riche en mines d'or et regardant le ciel serein, le disque pur et blanc de la lune et cette nuit amie imprégnée de la lumière automnale, Rama, percé du trait d'amour, retournait dans son esprit la pensée de sa bien-aimée. Après qu'il eut dans son cœur désolé rêvé à la fille du roi de Mithila aux yeux pareils à la fleur du butea et du lotus, triste et le visage amaigri, il parla ainsi à Lakshman, tandis qu'il errait cueillant des fruits dans la forêt déserte : « Après

1. Lamentations d'automne. *Ramayana*, liv. IV, Kiskindhyakanda, chap. XXIX.

avoir rassasié la terre de pluie et suscité les germes de de toutes choses, Indra, destructeur des cités, se repose de ses travaux. Les nuages, qui avec un bruit sourd et profond s'élevaient sur les arbres et sur les montagnes, ont répandu leurs eaux et sont partis. Les nuées, sombres comme les feuilles des nympheas, après avoir obscurci les dix plages, ont perdu leur fougue, comme il arrive à des éléphants furieux. Partout se sont apaisés les vents impétueux et chargés d'humidité, parfumés des fleurs de l'échite et du pentaptère, qui respiraient avec la pluie et les éclairs. Maintenant se font voir sur tous les hauts plateaux de la montagne les alstonias fleuris, les pentaptères, les banhinias, les daturas et les pentapètes. Avec les nuages, ô Lakshman, se sont éloignés le fracas des tonnerres et des torrents, les mugissements des éléphants et les cris des paons; maintenant les lacs sont tous parés comme de belles jeunes femmes des fleurs bleues du nymphea, des fleurs blanches et des fleurs rouges du lotus. Vois, ô Lakshman! les monts riches en métaux semblent comme lavés et fardés en sortant du bain que leur ont versé les pluies abondantes. Elles sont limpides maintenant, ô mon ami, les eaux des lacs couvertes des fleurs du lotus, chargées de cygnes et d'oies sauvages, retentissant du cri des aigles de mer. Quelles seraient aujourd'hui, en face de ces arbres couverts de fleurs, entourés de plantes grimpantes et qui ressemblent à des arbres d'or, quelles seraient les pensées de Sita ne me voyant plus auprès d'elle? Cette belle au parler suave qui se réveillait jadis au chant des cygnes, comment se réveille-t-elle aujourd'hui? Comme elle trouverait douce sa solitude, cette gentille dame aux yeux pareils à la fleur du lotus, en écoutant le matin le

chant de ces oiseaux rouges qui folâtrent en longues volées. Privé de ma jeune compagne aux yeux de biche, je n'ai plus de repos. Combien l'amour, si prompt à naître sous ces vives influences de l'automne, doit infliger d'âpres souffrances à cette illustre et douce femme séparée de moi ! »

Ainsi allait se lamentant ce glorieux fils de roi, comme se plaint à Indra, prince du firmament, le coucou tourmenté de la soif. Pendant ce temps-là, l'illustre Lakshman, qui parcourait en cueillant des fruits les délicieux plateaux de la montagne, revint et jeta les yeux sur Rama; et le voyant accablé du poids de sa pensée et rendu presque insensé par la douleur, le sage fils de Soumitra, affligé d'un tel découragement, lui parla ainsi : « Pourquoi rester, ô mon ami, asservi à la domination de l'amour? Pourquoi laisses-tu subjuger ainsi ta volonté? Ne te laisse pas absorber si longuement par de telles pensées, tu perdrais la domination de toi-même. Rappelle ton courage et le calme de ton esprit. Par la vigueur de ton âme tu dois vaincre l'amour; sois fort, sois généreux et poursuis résolûment ton entreprise. La fille de Djanaka, défendue par l'honnêteté de sa vie, n'est pas facile à vaincre; nul ennemi, si enflammé et si brûlant, ne parviendra à embraser son cœur, ô noble et royal héros! » Ranimé par ces paroles de Lakshman, ainsi lui répondit Rama avec une affectueuse courtoisie : « Ce que tu dis est vrai, salutaire, conforme à la justice et au devoir. Je suis résolu à faire ce que tu me conseilles si sagement. Qui saurait mieux que toi-même conseiller la vertu? Mon courage est raffermi; je suis guéri désormais, et je me reproche mes tristes gémissements. Oui, certes, il faut mettre de suite la main à

l'œuvre, il faut poursuivre notre grande entreprise et contenir la force de mon amour, devenu si violent et si cruel. »

Le sentiment du devoir, de la fonction religieuse et sociale remplace comme ressort moral, chez les personnages profondément pieux de l'épopée indienne, l'héroïsme proprement dit, l'énergie de la volonté, le respect et le culte de soi-même, la personnalité indomptable. Rama se souvient qu'il a une grande œuvre à accomplir, non tant pour sa propre gloire, comme un héros grec, que pour le service de ses dieux, de son père, de sa race et pour la purification de son âme. Mais combien longuement les charmes des solitudes l'ont détourné de l'action ! Ce n'est pas seulement sa douleur qu'il y cultive, c'est la contemplation elle-même. On comprend que sa seule présence dans ce désert, que sa communion avec la nature est en soi un acte religieux. Le spectacle des orages est d'ailleurs si conforme à l'état de son âme : « Ces nuits sombres et nuageuses conviennent aux peines de l'amour ! » Pour trouver un écho à ces vers de Valmiki, il faut franchir toute l'antiquité et toute la période classique. C'est Lamartine qui lui répond :

Salut ! derniers beaux jours ; le deuil de la nature
Convient à la douleur et plaît à mes regards.

« Assis sur le sommet de la montagne et regardant le ciel serein, le disque pur et blanc de la lune et cette nuit amie imprégnée de la lumière automnale, percé du trait d'amour, Rama retournait dans son esprit la pensée de sa bien-aimée...

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds...
Et le char vaporeux de la reine des ombres

Monte et blanchit déjà les bords de l'horizon.....

. . . .

Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé !

C'est presque toujours, dans l'épopée sanscrite, les acteurs mêmes d'un drame moral ou d'un fait extérieur qui en décrivent le théâtre. Le poëte leur donne alors la parole pour mieux marquer l'intime sympathie qui se noue entre l'âme du héros et l'esprit du site qui l'environne. Dans Homère, au contraire, c'est le plus souvent le poëte qui fait le tableau et d'une main toute désintéressée, sans aucun souci de l'arrangement des parties, de l'élégance des lignes, de la vivacité des couleurs. Si dans l'*Odyssée*, narrateur de ses propres aventures, Ulysse est quelquefois le peintre des paysages qu'il a traversés, comme on sent le héros, l'homme pratique, le marin, presque le commerçant, dans ses peintures, très-pittoresques sans doute et riches de couleurs, mais nullement contemplatives, et laissant d'ordinaire percer par quelque point l'utilitarisme de l'homme de guerre et du marchand!

« Vis à vis du port, à quelque distance du pays des Cyclopes, est une île de peu d'étendue, ombragée de forêts où naissent un grand nombre de chèvres sauvages; elles n'y sont jamais troublées par la présence des hommes, et jamais les chasseurs, qui parcourent avec tant de fatigues les bois et les sommets des montagnes, n'ont visité cette île. On n'y voit aucun berger conduisant ses troupeaux, aucune trace de labourage. Le pays privé d'hommes reste toujours sans semence et sans culture; mais les chèvres y paissent en grande abondance. Elle n'est point stérile et porterait aisément les

fruits de chaque saison. Là, sur le rivage de la mer, s'étendent de riches prairies arrosées par mille ruisseaux. Là, sans doute, les vignes donneraient des raisins pendant toute l'année, le labourage serait facile et produirait au temps des blés de vastes moissons, tant le terrain est d'une heureuse fécondité. Cette île possède encore un port commode où jamais il n'est besoin de cordages, jamais on n'y jette l'ancre; jamais par aucun lien on n'attache les navires; quand ils abordent dans ces lieux, ils y restent jusqu'à ce que les nautonniers désirent partir et qu'ils soient poussés par les vents favorables. A l'extrémité de ce port, une fontaine roulant ses eaux limpides s'échappe du creux d'un rocher, et tout autour s'élèvent de hauts peupliers[1]. »

Un personnage aussi avisé qu'Ulysse, l'ami et le conseil de Rama, le prudent Hanoumat, prince des Singes, entreprend un long et périlleux voyage à la recherche de la belle Sita, enlevée par le roi des Rakshasas. Il pénètre jusque dans la ville de Lanka, la capitale de Ravanah, la Troie qui renferme cette Hélène. Si pressant que soit l'objet de la mission d'Hanoumat, et si dangereuse que soit la route, le poëte le retient longuement avec lui et sur le sommet du mont Sounakha orné d'or, plein de gemmes et de diamants, éclatant de joie, puis sur les bords de l'Océan, qu'il traverse sous la forme d'un nain pour n'être pas aperçu des féroces Rakshasas, et enfin jusque dans dans les jardins de Lanka. C'est là que Valmiki nous donne la peinture du soir. La couleur toute *romantique* de ce morceau tranche vivement sur les descriptions d'Homère. Effacez quelques traits de my-

1. *Odyssée*, chant neuvième, trad. Dugas-Montbel.

thologie locale, et ce tableau vous semblera fait d'hier par tel de nos grands coloristes modernes, avec une nuance plus religieuse.

« Cependant la lune, comme si elle voulait accompagner Hanoumat[1], se leva le front ceint de mille rayons, étincelante au milieu de la foule des étoiles et répandant sa splendeur à travers les mondes. L'illustre chef des Singes aperçoit la lune semblable à une conque marine, blanche comme du lait ou comme un brin de lotus; elle se levait dans les régions éthérées, resplendissait dans la nuit et nageait dans le ciel comme un cygne sur un lac. Le héros la vit bientôt toute radieuse et lumineuse monter au milieu du ciel, épanchant autour d'elle de larges torrents de clarté; elle allait, elle errait comme fait dans la bergerie un taureau aiguillonné par l'amour. Il la vit se lever avec ses frais rayons pour rafraîchir les douloureuses brûlures de la terre, soulever les flots de l'océan et illuminer toute créature. Comme la déesse Laksmi resplendit sur terre dans le mont Mandara, comme elle brille à l'aurore dans un étang fleuri de lotus, ou dans la mer au milieu des eaux, ainsi elle resplendissait dans la lune. Comme brille un cygne dans un lac, comme brille un lion dans une caverne, comme brille un héros sur le champ de bataille, ainsi resplendissait la lune au fond du ciel. Comme un taureau blanc aux cornes aiguës, comme les plus hauts sommets du robuste Sveta, comme un éléphant aux défenses dorées, ainsi brillait la lune avec ses cornes relevées. Elle était vénérable et pareille à un divin crépuscule, cette soirée dont l'obscurité s'égayait d'un éclatant lever de la lune,

1. *Ramayana*, liv. V, Sunarakanda, chap. XI, Description du soir.

cette heure où les Rakshasas et les êtres carnassiers errent dans l'ombre, où dans l'ombre l'amant adresse ses pensées à sa bien-aimée. Alors se répandent les sons des luths si doux à l'oreille, alors sommeillent avec leurs époux les femmes aux formes élégantes, alors les êtres nocturnes et féroces recommencent leurs courses vagabondes. »

C'est ainsi que, dans les situations où la volonté de l'homme se concentre et se roidit le plus énergiquement contre les impressions extérieures, où le monde entier s'évanouirait aux yeux d'un héros de l'Occident devant la passion, ou devant le calcul, ou devant l'honneur, le poëte indien se laisse aller pleinement aux charmes ou aux terreurs de la nature.

II

L'indépendance du génie grec vis-à-vis du dieu de l'Orient, le monde, la vie universelle, la matière infinie, éclatent sous toutes les formes : par l'héroïsme d'abord, mais surtout par le culte exclusif de la beauté. Les Grecs daignent à peine s'apercevoir de la laideur dans la nature ; tout juste assez pour constater qu'ils ne s'en occuperont pas. Thersite à lui seul défraye l'*Iliade* d'élément grotesque. Il n'est pas de mythologie où les monstres soient plus rares que dans la mythologie hellénique. L'imagination chrétienne elle-même ressuscite au moyen âge tous les affreux génies de l'Orient et du Nord. Les Cyclopes d'Homère, les Satyres, les Tritons, Cerbère, les Harpies elles-mêmes sont à peines difformes, si on les compare à nos démons et à un grand nombre de divinités de l'Inde. La poésie grecque justifie les vers de

Boileau qui accordent à l'art le privilége de rendre la difformité agréable. Les monstres les plus terribles imaginés par les Grecs sont laids, *mais sont charmants;* tous ceux dont l'épopée indienne peuple la nature sont sérieusement affreux et formidables. Les dieux même dont elle veut démontrer la puissance en exagérant leurs dimensions et en multipliant leurs organes, les héros dont elle vante la beauté, reproduits par la sculpture, seraient la plupart du temps fort laids. Rama est souvent appelé le héros aux longs bras, aux bras tombant jusqu'aux genoux. Valmiki atteint dans la peinture de la laideur terrible, ou seulement repoussante, un talent qui eût fait l'horreur d'un poëte grec et l'envie de nos conteurs du moyen âge. Quelques pages après cette ravissante description du soir qu'on vient de lire, Hanoumat, le prudent éclaireur, parcourant la ville de Lanka, nous conduit au milieu des femmes des Rakshasas; rien en poésie n'a été créé d'aussi parfait dans la difformité, d'aussi grotesque, d'aussi monstrueux.

Ce triste don de découvrir, d'exprimer, de créer la laideur, perdu par les Grecs et retrouvé par le moyen âge dans l'héritage de l'Orient, est lié, de la façon la plus étroite, au sentiment de la nature; en attestant la crainte que le mystérieux univers nous fait éprouver, il constate la soumission de l'âme humaine à tout ce qui n'est pas elle. La conscience de l'homme antique, depuis les héros d'Homère jusqu'à ceux du stoïcisme, ne sent rien au-dessus de sa volonté. Capable de tout vaincre, même les dieux, l'âme antique possède une sérénité inaltérable. Elle n'accorde qu'une attention passagère à la difformité et au mal; elle est prête à nier la laideur comme elle a nié la douleur. La fréquence du monstrueux, de l'exa-

géré, du grotesque dans la poésie et les arts de l'Inde est une suite de la terreur qui frappe les imaginations en face de la nature. Cette terreur fait partie du sentiment religieux et se lie à tous les grands amours. La crainte apparaît sitôt que l'infini se révèle. En chassant l'infini de la nature, en y installant notre étroite personnalité avec les dieux à forme humaine, les Grecs en avaient chassé la terreur; ils eurent le privilége de n'y voir guère autre chose que la beauté et les aspects souriants. Le sentiment de l'infini dans la matière engendre le terrible dans l'art indien; spiritualisé par le christianisme, le même sentiment fait naitre la mélancolie dans la poésie moderne.

Qui ne croirait, surtout à voir ce qui se passe de notre temps, depuis le retour des imaginations à la nature, que la poésie de l'Inde, si fort dominée par le spectacle et l'adoration de l'univers visible, n'incline fortement vers le matérialisme, et que, par exemple, les peintures voluptueuses y doivent abonder? C'est le contraire qui est vrai, au moins dans les épopées. Le Ramanaya et le Mahabharata sont aussi chastes, plus chastes s'il est possible, que le divin Homère. On n'y trouve pas même indiquées les scènes conjugales que le poëte grec mentionne, il est vrai fort brièvement, mais qu'il pose néanmoins avec une franchise toute biblique.

L'accusation de révolter la pudeur est une de celle qu'on a prodiguées aux religions et aux arts de l'Inde. Une liberté excessive a régné sans doute dans les représentations plastiques de certains mythes rappelant l'origine des choses et la naissance des êtres. Mais il est certain que l'épopée ne garde aucune trace de ces peintures obscènes. Nous sommes étonnés de trouver ce re-

proche d'impudeur jusque dans l'*Esthétique de Hegel*[1]; il indique à l'appui l'épisode du Ramanaya intitulé *la Descente du Gange*, magnifique tableau de la naissance du fleuve, que sa longueur seule nous interdit de donner tout entier.

« Le puissant dieu monta sur le sommet de l'Himavata; appelant la nymphe Ganga, la céleste rivière, il lui dit : « Et maintenant descends ! » Déliant alors la masse immense de sa chevelure qui, rassemblée tout entière et emprisonnée par les nœuds, était pareille en étendue aux montagnes caverneuses, le Gange, divin fleuve, se répandit sur la tête du suprême seigneur des hommes et tomba du ciel avec impétuosité. Une année entière, la nymphe du Gange, large et rapide, erra sur la tête du dieu incertaine de sa route. Mais Bhagiratha invoqua de nouveau le souverain époux d'Ouma afin qu'il ouvrît un passage au Gange. Touché de ses prières, Siva ouvrit au fleuve sa prison et lui permit de sortir, en écartant une boucle de sa chevelure. Par ce chemin, ô Rama, se répandit ce triple Gange, le fleuve divin, heureux, immaculé, qui coule pour purifier le monde. Aussitôt apparurent les Divs, les Rikis et les Gandarvas, les Jaksas et les Siddis, les uns sur des chars, d'autres sur des chevaux, d'autres sur les plus beaux éléphants, tous les dieux se plongèrent dans les ondes; et Brahma luimême, le grand créateur de l'ūnivers, suivait le courant du fleuve. Les splendides escadrons des dieux se réunirent tous, curieux de voir la descente du Gange, cette merveille que le monde voyait pour la première fois. Le ciel, dépouillé de nuages, ravivé par la clarté des dieux et

1. *Esthétique de Hegel*, trad. Benard, tom. II, p. 72.

les reflets éblouissants de leurs parures, semblait rayonner de mille soleils. Ici le fleuve, plus rapide, se précipitait; ailleurs, il serpentait dans un lit tortueux; ailleurs, il coulait largement : ici ses ondes semblaient dormir, ici les flots frappaient violemment les flots. Pareils à des éclairs éparpillés dans l'azur, des milliers de poissons, de dauphins, des bataillons de serpents remplissaient l'éther; et l'air, inondé d'écume blanchissante, brillait comme un ciel splendide traversé l'automne par des troupes de cygnes. Et toujours affluaient sur le monde les eaux tombées de la tête de Siva. Les Grahas, les Ganas et les Gandharvas, les serpents sortis des profondeurs de la terre frayaient la voie au fleuve impétueux. En se plongeant dans ses ondes pures et vénérables, réunis sur le corps de Siva, ils étaient lavés de toutes leurs souillures. Tous ceux qu'une malédiction avait précipités du ciel sur la terre, purifiés de nouveau par cette eau sacrée, remontèrent au séjour céleste. Ils murmuraient de saintes prières, les célestes Rikis, les Siddhas et les grands Saints; et tandis que chantaient les Divs et les Gandharvas, les chœurs des Apsaras menaient les danses religieuses; les Anachorètes étaient dans la joie; l'univers entier exsultait d'allégresse. Le Gange venu du ciel remplissait de bonheur les trois mondes. »

Nous avons vainement cherché dans tout cet épisode les passages qui effarouchent Hegel et que, selon lui, les traducteurs anglais et allemands n'ont pas osé reproduire. Dans sa belle et complète édition, Gorresio n'a cru devoir modifier qu'un mot, le seul scabreux, ou, pour être juste, le seul étrange; et l'on peut y voir combien cette peinture, toute mystique, éloigne jusqu'au moindre soupçon d'obscénité. La déesse Diti, retirée au désert,

se prépare par des austérités à devenir mère d'un fils qui d'après l'oracle doit être vainqueur d'Indra. Ce dieu, sous la forme d'une esclave, la sert au milieu de la forêt. Un jour qu'accablée de sommeil elle s'est endormie devant lui dans une *posture abandonnée*[1], le dieu pénètre dans son sein, et à coups de tonnerre il brise le fruit qu'elle portait dans ses entrailles. Tel est cet épisode, fort bizarre sans doute, mais pas plus que certaines de nos légendes mystiques. Le traducteur italien l'explique d'une façon très-plausible : « Dans cette fable d'Indra s'introduisant dans le sein de Diti et brisant à coups de tonnerre son fruit d'où sortiront plus tard les Marutes, divinités du vent, il faut voir probablement un mythe de certains phénomènes géologiques. La déesse Diti, la grande mère, c'est la terre aride ; Indra, le dieu de la foudre, la pénètre et la déchire ; et de son sein ouvert s'élèvent les Marutes, les exhalaisons terrestres. »

De cette science imparfaite des premiers âges, revêtue d'images libres et fantastiques, à l'impudeur de certains modernes, il y a un abîme. L'obscénité ne saurait exister dans aucune poésie primitive. Si l'on en trouve dans les grandes épopées de l'Orient, il en faudra reconnaître dans la Bible. La licence n'apparaît que dans les œuvres des vieilles sociétés, ou du moins dans les âges secondaires, et quand les poëtes commencent à faire place aux gens de lettres. Horace par instants se laisse aller aux images obscènes, nos chansonniers s'y complaisent ; Homère et Valmiki n'ont pu même en avoir l'idée.

1. Littéralement, dit M. Henri Fauche : *Supina pedibusque ad caput reductis.*

III

Ces races et ces religions de l'Inde, tant accusées de sensualisme, nous apparaissent dans la poésie, et souvent dans les mœurs, beaucoup plus détachées des appétits de la chair que les races de l'Occident. C'est ainsi que la sobriété des personnages indiens forme le contraste le plus absolu avec la gloutonnerie des héros et des dieux de l'*Iliade;* un peu de beurre versé dans le feu sacré suffit au festin de Brahma et de Vishnou ; un peu de riz et quelques fruits suffisent aux guerriers comme aux anachorètes ; tandis qu'à chaque étape de ses héros Homère s'attarde à dépecer pour eux les sangliers et les bœufs et nous retient longuement autour des broches fumantes et des amphores pleines de vin.

Cette vigueur de l'appétit et cette franchise de la passion, caractères de toutes les races héroïques, n'attestent pas d'ailleurs la soumission à la nature, mais la robuste personnalité. Le matérialisme commence avec les raffinements, et les raffinements témoignent d'une race épuisée. Dès que les concessions légitimes sont faites au besoin chez le héros, le besoin s'oublie et le désir disparaît ; l'homme rentre dans sa pleine indépendance, maître absolu de son corps et de son âme, et prêt à braver tout ce qui n'est pas lui. C'est alors que le poëte nous entraîne dans ces interminables combats qui remplissent l'*Iliade* et les épopées de l'Occident ; la verve et le relief de ces tableaux prouvent à quel point ils sont chers aux races européennes. Les poëtes de l'Inde ne se complaisent pas comme les nôtres dans ces luttes héroïques de l'homme contre l'homme ; ils en dénaturent le

caractère et en affaiblissent l'effet moral en les exagérant jusqu'aux proportions d'une bataille entre les éléments. Ils ne peuvent s'abstraire entièrement du sentiment religieux et de la contemplation de l'univers; ils laissent toujours une place à Dieu et au monde extérieur dans les scènes que l'homme devrait occuper à lui seul.

La vertu guerrière n'est pas chez les Indiens, comme dans l'antiquité classique et au moyen âge, la première de toutes les vertus, la plus haute expression de la personnalité humaine. Ce genre d'héroïsme est libéralement accordé dans l'épopée indienne aux animaux amis et alliés de l'homme avec toutes les autres qualités de la personne morale. L'homme à cette période primitive ne sent pas encore assez fortement sa liberté et la faculté de vouloir qu'il porte en lui pour refuser aux autres créatures une personnalité semblable à la sienne.

La forme la plus élevée de l'héroïsme dans les poëmes sanscrits, celle qui reste réservée aux hommes et aux dieux, c'est l'héroïsme essentiel de la caste sacerdotale, celui qui se déploie dans la lutte du pur esprit avec le monde extérieur, c'est-à-dire l'ascétisme. Ce n'est plus contre ses semblables, contre les animaux féroces, contre les éléments que l'homme tourne son énergie; c'est contre lui-même, d'abord pour résister aux séductions par lesquelles le monde sensible empiète sur sa liberté intérieure, puis pour anéantir cette liberté elle-même et tout sentiment personnel dans une intime communion avec l'universel et l'infini.

Dans l'Inde, en plein panthéisme, au sein de l'adoration la plus enivrante de la nature, est né l'ascétisme, le défi le plus audacieux jeté à la nature, la négation la plus énergique de la matière. Les macérations auxquelles se

livrent, encore aujourd'hui, les solitaires et les dévots de la religion brahmanique, celles qui sont racontées dans les épopées indiennes, dépassent tout ce qu'il nous est possible d'imaginer, même après avoir lu l'histoire des ermites de la Thébaïde et des ascètes du moyen âge. Pour que la liberté morale subsistât au sein des enivrements de cette nature exubérante de l'Asie, il fallait de tels exemples de l'empire absolu exercé par l'âme sur les sens. D'ailleurs un excès appelle toujours son contraire; le panthéisme indien, qui ne voyait que la nature, qui lui subordonnait la divinité, a engendré le plus audacieux idéalisme qui ait jamais nié, non-seulement la valeur absolue, mais jusqu'à l'existence de cette même nature.

L'ascétisme, c'est l'héroïque négation de la domination que la nature exerçait si puissamment par les sens sur l'âme de ces races exubérantes de jeunesse et de vie. Lui seul pouvait par une inconséquence sublime, au milieu du culte universel de la matière, préserver l'esprit humain d'une dégradation qui l'aurait rendu l'égal de ces animaux admis par le panthéisme indien à partager la divinité avec l'homme.

L'ascétisme dut reparaître avec la religion chrétienne au moment où la société était menacée de s'anéantir dans les fanges de la corruption romaine. Le monde grec et romain s'abîmait au sein d'un matérialisme effréné, quand les premiers ascètes chrétiens allèrent protester au désert contre la nature en faveur de la liberté morale. Mais les jeûnes, les macérations, les cruautés exercées par l'âme sur le corps furent inconnues aux belles époques de l'antiquité grecque. Le stoïcisme lui-même, dont la rudesse était loin d'être com-

parable à celle des doctrines ascétiques du christianisme et du brahmanisme, le stoïcisme n'apparaît qu'après le déclin de la société grecque et pendant celui de la grandeur romaine. Durant la période éternellement admirable que caractérisent les beaux jours de la civilisation athénienne, l'âme humaine était trop bien équilibrée, une trop juste part était faite à la raison, à l'imagination et aux sens, pour que l'homme fût obligé d'avoir recours à ces monstrueuses violences afin de sauver une part de lui-même contre l'empiétement des autres. L'homme spirituel, en faisant à l'homme de la nature les concessions légitimes, savait lui dire assez énergiquement : « Tu n'iras pas plus loin, » pour se dispenser d'aller trop loin lui-même dans cette lutte perpétuelle des aspirations de l'âme contre les appétits du corps. Quand la philosophie grecque prit naissance, des milliers de morts héroïques, pendant les luttes immortelles de la Grèce contre l'Asie, avaient affirmé trop énergiquement le triomphe de la liberté morale pour qu'il vînt à l'esprit de Socrate et de Platon de prêcher la macération et l'enlaidissement du corps comme une condition de la beauté de l'âme. Ce caractère souriant de l'héroïsme grec, cette préoccupation de la beauté et de la grâce jusque dans la mort, est à nos yeux le plus admirable triomphe de la grandeur morale. Aussi le courage des Grecs est resté à nos yeux l'idéal de l'héroïsme. La vertu romaine avait quelque chose d'austère et de farouche, où l'effort se sentait davantage. La résignation moderne ne laisse pas que d'entourer la mort d'un appareil lugubre, indice des terreurs infinies. L'idéal du martyre, c'est le martyr souriant, et c'est ainsi que mouraient les Grecs. Les guirlandes de

fleurs dont les compagnons de Léonidas ceignirent leur front avant le combat, parce qu'ils étaient résolus à mourir, rayonnent à nos yeux comme les plus belles auréoles dont la liberté morale se soit couronnée. Ces soins que les Grecs donnaient à leur corps au moment de sacrifier leur vie attestent un plus noble mépris de la nature que les sordides macérations de l'ascétisme des brahmes. Parmi les peuples modernes, la France, qui continue la Grèce à tant d'autres titres, a particulièrement hérité de son héroïsme. Nos soldats ne se couronnent plus de fleurs, comme ceux des Grecs, mais ils meurent avec le sourire dans les yeux et une joyeuse chanson sur les lèvres. Quand donc vous entendrez, à propos de ce caractère national, murmurer le mot de frivolité, souvenez-vous que les envoyés de Xerxès reprochaient une frivolité semblable aux soldats de Sparte, la veille des Thermopyles.

L'Inde n'a jamais eu ses Thermopyles; sa poésie épique n'était pas de nature à lui préparer des Léonidas; elle a été conquise toutes les fois qu'elle a été attaquée; il n'y a pas de peuple qui ait subi plus souvent la domination étrangère. Sous ses maîtres divers, même en essayant de leur résister, elle est restée fidèle au principe de sa servitude, la religion de la Nature. Elle est un exemple, vieux de quatre mille ans, de ce que fait le panthéisme d'une race, sœur pourtant des races actives et guerrières qui ont peuplé l'Europe. Écrasées par le monde extérieur, la conscience de l'homme et la société ne s'y sont jamais élevées à la possession d'elles-mêmes. Ce n'est pas seulement le régime des castes qui a paralysé l'Inde; les castes ont existé chez tous les peuples et chez tous elles ont été brisées;

c'est la consécration religieuse donnée à ce régime par le panthéisme, d'où résultait aussi la domination absolue du sacerdoce. L'antagonisme du guerrier et du prêtre, qui, dans la plupart des histoires, marque le commencement des évolutions sociales, s'est présenté dans l'Inde comme ailleurs; mais, contrairement à tout ce qui s'est passé partout ailleurs, dans cette lutte du patriciat contre la caste sacerdotale, c'est l'aristocratie guerrière qui a été brisée. Le brahme a vaincu et détruit le Kchatria ; au point que, dans presque toutes les contrées de l'Inde, la classe militaire a été totalement exterminée par celle des prêtres. Ceux qui prennent aujourd'hui le titre de Kchatrias sont issus des castes inférieures, acceptés par les brahmes après l'anéantissement des anciennes races royales et militaires.

L'épopée indienne, quoique antérieure de tant de siècles à ces événements, n'est pas une épopée aristocratique et guerrière comme celles de la Grèce et de tout l'Occident; c'est une épopée religieuse; elle est l'œuvre des brahmes; elle porte l'empreinte sacerdotale, elle est remplie de discussions théologiques. Le plus grand prince y paraît toujours humblement soumis au moindre des anachorètes et des prêtres. Aussi, quoique les œuvres de Valmiki et de Vyasa correspondent à l'âge héroïque et militant de la nation, à l'époque de sa croissance et de ses conquêtes, ces poëmes offrent peu d'exemples du véritable héroïsme guerrier. La volonté, l'énergie humaines y sont toujours subordonnées à l'élément divin ; et la divinité qui domine, qui écrase tout dans l'homme, c'est le monde extérieur, c'est la Nature.

CHAPITRE V

LA POÉSIE DRAMATIQUE DE L'INDE

Cette adoration de la nature qui encombre l'épopée de rêveries, de méditations, de paysages, au détriment des situations héroïques, s'impose à la poésie indienne, jusque dans le drame, le plus exclusivement humain de tous les genres. Le théâtre est l'arène de la liberté et des passions. Les luttes héroïques que l'épopée dissémine à travers le temps et l'espace dans un milieu qui admet forcément pour acteurs une foule d'êtres différents de l'homme, les combats de l'âme contre elle-même, ceux de la passion contre les obstacles extérieurs, resserrés sur la scène, y deviennent des combats corps à corps et d'autant plus saisissants et pathétiques.

Le drame apparu, dans l'Inde comme ailleurs et plus qu'ailleurs, longtemps après l'épopée, a perdu complétement les caractères héroïques qui forment l'essence même de nos tragédies. Le nombre des pièces du théâtre sanscrit, dont les titres sont connus jusqu'aujourd'hui, ne va pas au delà de soixante. Dix seulement ont été traduites en entier dans les langues européennes, vingt-quatre autres ont été traduites en partie et analysées. Ces documents suffisent pour qu'on se forme

une idée juste du théâtre indien ; disons de suite que par leur date ils marquent la dernière époque de la civilisation brahmanique, comme le drame en général marque la phase avancée des sociétés. La plupart des pièces qui subsistent sont écrites au commencement de notre ère : Kalidasa et Bavabhouti, les deux principaux poëtes dramatiques de l'Inde, florissaient, l'un au premier, l'autre au septième siècle. Cinq siècles seulement s'étaient écoulés entre Homère et les tragiques grecs. Deux mille ans ont séparé les poëmes de Valmiki et de Vyasa et les drames qui ont emprunté leurs sujets à ces épopées, comme Eschyle, Sophocle et Euripide les empruntaient au cycle d'Homère.

Fruits d'un peuple déjà vieux, les drames indiens ne sauraient valoir par ces ressorts virils, si faibles déjà dans les épopées sanscrites. Ils sont riches d'images, de lyrisme voluptueux et rêveur. La description, qui est si peu de l'essence du théâtre, tient chez eux une grande place. « Le triomphe des poëtes sanscrits, dit l'auteur d'un excellent livre sur l'Inde, M. Xavier Raimond, et le genre qu'ils préfèrent, c'est le genre descriptif. Ils recherchent surtout les scènes de repos dans la nature et de la méditation chez l'homme, au milieu des bois solitaires, sur les bords fleuris des rivières, dans une atmosphère embaumée par des brises aromatiques et rafraîchie par des eaux limpides ; cependant ils savent aussi animer un paysage. Telle est, par exemple, la description du pays autour de Oudjein, dans le neuvième acte de Malati et Madhava, où les montagnes, les bois, les villages et les ruisseaux qui courent sur leurs lits de cailloux forment une perspective aussi étendue que variée. La ville occupe le milieu du tableau ; ses tours,

ses temples, ses portes monumentales se réfléchissent dans le fleuve qui baigne leur pied, les bosquets rafraîchis par une pluie matinale, et les prairies encore brillantes des larmes de la rosée, offrent leurs riches tapis émaillés aux troupeaux à la mamelle traînante, etc. Quelquefois aussi ils peignent la montagne couronnée de nuages, et la tempête qui se rassemble sur son sommet. Bhavabhouti surtout excelle dans ces descriptions. Ses peintures de la belle et sauvage nature des montagnes, ses tableaux des rochers romantiques et des forêts solennelles qui protégent la source du Godavari sont réellement pleins de grandeur et de sublimité. Parmi les descriptions les plus expressives, il en est une où son héros vient, au milieu de la nuit, dans un cimetière à peine éclairé des dernières lueurs des bûchers funèbres qui s'éteignent; il évoque les démons du lieu, qui arrivent remplissant l'air de leurs cris perçants et de leurs formes fantastiques. Puis, quand ils disparaissent, la solitude la plus effrayante succède à cette apparition terrible; la solitude, troublée par les sourds gémissements du vent, par le murmure lointain de la cascade, par les plaintes solennelles du hibou, par les longs hurlements du chacal; c'est une scène du plus grand effet. »

Pour retrouver la nature extérieure comme actrice dans un drame, il faut franchir l'histoire de Bhavabhouti à Shakespeare. Mais combien dans le poëte anglais la description est subordonnée à la peinture des caractères et l'homme replacé dans sa souveraineté sur les choses! moins absolument que chez les Grecs ou dans notre Corneille, mais toujours héroïquement et selon le génie libre et personnel des races occidentales.

L'œuvre du théâtre indien la plus connue en Europe,

une des plus parfaites, le drame de *Sacountala*, plusieurs fois traduit, peut servir à juger fort exactement l'esprit général du drame sanscrit. Les descriptions et le merveilleux y sont prodigués, et rien ne s'éloigne plus du véritable génie dramatique tel qu'il nous apparaît chez les tragiques grecs, et tel qu'il s'est continué dans toutes les littératures européennes, malgré la diversité de leurs caractères. Comme exemple de l'importance que conservent sur la scène indienne l'amour et la contemplation de la Nature, citons un passage du drame de Kalidasa. Comparez cet ordre de sentiment non pas seulement à ceux qui règnent sur notre propre théâtre, mais à ceux qui régnaient dans la poésie gréco-latine au moment où vivait l'auteur de *Sacountala*.

Les Indianistes font généralement Kalidasa contemporain de Virgile; il vivait à la cour de Vicramaditya, l'un des grands souverains de l'Inde, dont le règne remonte au siècle qui a précédé l'ère chrétienne[1].

Sacountala quitte l'ermitage, ou plutôt le monastère, où elle a été nourrie, pour aller rejoindre son époux, le roi Douchmanta.

CANOUA.

Divinités de cette forêt sacrée, que dérobe à nos regards l'écorce de ces arbres majestueux que vous avez choisis pour asile, celle qui jamais n'a approché la coupe de ses lèvres brûlantes avant d'avoir arrosé d'une eau pure et vivifiante les racines altérées de vos arbres favoris; celle qui, par pure affection pour eux, aurait craint de leur dérober la moindre fleur, malgré la passion bien naturelle d'une jeune fille pour cette innocente coquetterie; celle qui n'était complétement heureuse qu'aux premiers jours du printemps, où elle se plaisait à les voir briller de tout leur éclat, Sacountala vous

1. *A.-L. Chezy*, trad. de Sacountala.

quitte aujourd'hui pour se rendre au palais de son époux ; elle vous adresse ses adieux !

(*Derrière la scène.*)

Que son voyage soit heureux ; que l'ombre épaisse des grands arbres lui offre dans tout son trajet un abri impénétrable aux rayons ardents du soleil ; qu'un doux zéphyr, rasant la surface limpide des lacs, tout couverts des larges feuilles du lotus azuré, leur dérobe pour elle une rosée rafraîchissante, et qu'il endorme ses fatigues à son souffle caressant ; puissent ses pieds délicats ne fouler dans sa marche paisible que la poussière veloutée des fleurs.

(*Tous prêtent l'oreille dans le plus grand étonnement.*)

SARRGANAVA, *comme s'il eût cru entendre le chant du cokilo.*

Vénérable Gourou ! serait-ce la voix touchante du cokilo ! ou plutôt les divinités protectrices de ces bois, instruites du départ de Sacountala qu'elles chérissent comme une sœur, ne lui adressent-elles pas leurs vœux, en empruntant à ce chantre mélodieux de la forêt le charme inexprimable de ses divins accords ?

GAUTAMI.

Ma fille, incline-toi profondément devant les divinités champêtres qui, dans leurs vœux pour toi, daignent te témoigner une affection toute maternelle.

SACOUNTALA, *ayant fait ses adorations aux nymphes.*
(*A part, à Priyamvada.*)

Chère Priyamvada ! quelque plaisir que j'éprouve à me rendre auprès de mon époux, cependant, au moment d'abandonner ce paisible ermitage, ce n'est qu'avec peine que mes pieds se dirigent en avant.

PRIYAMVADA.

Hélas ! tu n'es pas la seule à ressentir la douleur d'un pareil abandon ! Vois dans quel état sont tous les êtres qui t'entourent : le faon attristé laisse échapper de ses lèvres immobiles les brins de darbha qu'il était en train de brouter ; la femelle du paon, les ailes abattues, a fait trêve à la danse légère ; ces

jeunes arbustes laissent pendre vers la terre leurs rameaux languissants qui se dépouillent de leurs feuilles flétries.

SACOUNTALA, *comme se rappelant quelque chose.*

O bon père, laisse-moi faire mes adieux à cette charmante mâdhavi, que je nommais ma sœur.

CANOUA.

Je connais, chère enfant, toute l'affection que tu lui portes; vois, elle est tout près de toi, à ta droite.

SACOUNTALA, *volant à la plante et collant ses lèvres sur sa tige.*

Liane chérie, entoure-moi de tes rameaux flexibles, semblables à des bras caressants. Que de longs jours, hélas! vont s'écouler avant qu'il me soit permis de te revoir! O mon père, regarde-la comme une autre moi-même!

CANOUA.

Sois-en persuadée, mon enfant, et aujourd'hui que tu as su conquérir un époux digne de toi, et tel que depuis longtemps je me l'étais figuré dans mon esprit; aujourd'hui que je suis sans inquiétude sur ton sort, je vais aussi donner pour époux à ta plante favorite ce bel amra qui a crû à ses côtés, ne retarde donc plus ton départ.

SACOUNTALA, *revenant près de ses compagnes.*

Mes chères amies, je la confie également à vos soins... Bon père! lorsque cette charmante gazelle, qui n'ose se hasarder loin de l'ermitage, et dont la marche est ralentie par le poids du petit qu'elle porte dans ses flancs, sera devenue mère, oh! n'oubliez pas, je vous prie, de me le faire savoir.

CANOUA.

Non, aimable enfant, je ne l'oublierai pas.

SACOUNTALA.

Oh! qui donc marche ainsi sur mes pas et s'attache par intervalles au pan de ma robe?

(*Elle se retourne et regarde.*)

CANOUA.

Tu le vois, ma fille, c'est ton petit faon chéri, ton enfant adoptif, dont si souvent tu as guéri les blessures avec de l'huile d'ingoudi, lorsqu'il accourait vers toi les lèvres ensanglantées par les pointes acérées du cousa. Se souvenant avec quel soin tu lui faisais manger dans ta propre main les grains savoureux du syâmaco, il ne peut abandonner la trace de sa bienfaitrice.

(*Sacountala le baise, les yeux humides de larmes.*)

Pauvre petit! pourquoi s'attacher encore à une ingrate, qui se résout à abandonner ainsi le compagnon de ses jeux? Va! de même que je t'ai recueilli, lorsqu'au moment de ta naissance tu vins à perdre ta mère, à présent que tu souffres de ma part un second abandon, notre bon père va te prodiguer les soins les plus tendres.

(*Elle pleure sans pouvoir avancer.*)

ANOUSOUYA.

Vois, chère Sacountala, comme tout être, pour peu qu'il soit sensible, prend part à la douleur qu'occasionne ton départ. En vain la femelle du tchacrayaca, cachée derrière une touffe de lotus, fait entendre le cri d'amour à son mâle, qui, les yeux attentivement fixés sur toi et le bec entr'ouvert d'où s'échappent de longs filaments de verdure qu'il vient d'arracher, néglige de lui répondre.

Voilà, sans doute, une peinture fort gracieuse et d'une couleur charmante. Avant de la juger d'après nos habitudes dramatiques, et de nous demander si dans aucun genre de drame, surtout dans le drame héroïque, il convient d'entraver la marche de l'action par de semblables hors-d'œuvre, tout en accordant plein droit de cité, de souveraineté même, au sentiment de la nature dans la poésie d'une race panthéiste, il nous est impossible de ne pas voir dans cette scène les symptômes d'une littérature en décadence. C'est le *marivaudage* du sen-

timent de la nature. Cette jeune fille qui entre ainsi en coquetterie avec les oiseaux, les plantes et tous les êtres de la création, n'est pas seulement peu dramatique, mais elle avoisine par trop les bergeries habillées de satin rose et les églogues de l'opéra. Quoique la pièce se relève en maints endroits par des situations intéressantes et de plus nobles détails, cette afféterie dans l'expression d'un sentiment qui avait eu les grands caractères d'une religion rapproche, suivant nous, la date du poëme de Kalidasa, et devrait donner gain de cause à ceux qui le font vivre au cinquième siècle de notre ère, et non au temps de Virgile; quoique, à travers l'immense durée de la société indienne, les temps où vécut Virgile puissent déjà être compris dans la décadence. C'est sous une forme autrement sérieuse et grandiose que le sentiment de la nature éclate dans ces épopées qui précédèrent les drames indiens de deux mille ans. Les impressions de la nature dans le *Maha-Bharat* et le *Ramayana* font partie de la vie religieuse dans ce qu'elle a de plus fort et de plus profond. L'auteur de *Sacountala* nous semble rabaisser ces émotions au niveau d'une mélancolie un peu superficielle.

Ce n'est pas d'ailleurs des sentiments tirés du spectacle de l'univers, pas plus que des méditations sur le monde invisible, que le drame se nourrit; ce qui le constitue comme genre, c'est d'être un tableau des luttes de la personnalité humaine, ou contre les obstacles qui s'opposent au développement de la passion, ou contre la passion elle-même, au profit de la liberté morale, au profit du devoir, du dévoûment, de l'honneur. Le combat des passions entre elles et de la liberté contre les passions, tel est le fondement de la poésie dramatique.

Sur le théâtre indien, ces combats ne peuvent exister; le bien et le mal y dérivent de la volonté des dieux, c'est-à-dire de la fatalité. Les obstacles y sont aplanis ou créés par des puissances surnaturelles. Ce n'est ni la persévérance ni la vigueur qui sont les grandes vertus, dans l'opinion de cette race par trop religieuse, c'est la soumission.

On a dit que la tragédie grecque reposait sur l'idée de la fatalité; mais on ne s'est pas fait une juste notion de la fatalité antique. Les volontés arbitraires des dieux, les caprices du destin, la prédestination, en un mot, y sont pour fort peu de chose. C'est toujours à l'origine un acte libre de la conscience humaine qui a engendré la série des faits d'où résulte pour le héros grec ou pour sa race une sorte de malédiction divine ou plutôt une suite d'obstacles sous lesquels il succombe. Réservant cette grave question, remarquons l'immense différence qui sépare la fatalité grecque de la fatalité orientale. L'omission la plus futile d'une prescription du formulaire religieux suffit pour que le personnage d'un drame indien attire sur sa tête la colère divine, cause invariable des péripéties du drame. Ainsi tous les malheurs de Sacountala viennent de ce qu'elle a trop tardé à saluer un moine mendiant qui lui demandait l'hospitalité. Chez les Grecs, c'est au moins un crime réel, quoique parfois involontaire, qui crée la fatalité contre laquelle se débat le héros; c'est une offense positive faite à l'un des dieux. Il en est ainsi pour la race d'Œdipe, pour celle des Atrides, pour l'Hippolyte d'Euripide et pour tous ceux qui succombent sur le théâtre grec. Enfin, les héros grecs luttent avec énergie contre la fatalité; ils conjurent le destin et la colère des dieux autrement que par

la soumission, les austérités et la pénitence; ils parviennent à abolir cette fatalité pour leurs descendants et leurs concitoyens par un sacrifice héroïque, par le don de leur vie. En un mot, la liberté humaine entre pour quelque chose dans le dénoûment du drame sur la scène hellénique. Les Indiens n'attendent rien d'eux-mêmes; la divinité seule tranche le nœud de leurs tragédies; chez eux la vertu suprême réside dans la suprême passivité; le seul moyen d'expier, de mériter, de s'élever dans la vie morale, c'est d'anéantir sa volonté, sa personnalité même au sein de l'être universel.

Le drame héroïque n'est pas possible sous l'empire d'une pareille doctrine; aussi le drame indien, à part les coups de théâtre, toujours les mêmes, — une apparition des dieux en grande pompe pour trancher le nœud de la pièce, — le drame indien n'est guère autre chose que de la poésie lyrique dialoguée et mêlée de quelques tableaux épiques. Le sentiment de la nature et les descriptions y tiennent une place qui leur est refusée sur tous les théâtres peuplés de vraies créations dramatiques.

Dans quels rapports sont les trois grands ordres de la poésie avec le sentiment de la nature, avec tout ce qui est en dehors de l'homme, soit au-dessous, soit au-dessus de lui, avec l'univers et avec Dieu?

La poésie lyrique répond à la situation de l'âme et au moment de l'histoire où l'homme se rattache, par la contemplation et la prière, à la divinité, dieu invisible ou dieu monde; durant cette heure où la personnalité humaine ne se détache et ne se distingue pas pleinement de l'universel, et n'a pas conquis son entière liberté morale.

Dans la poésie épique, l'homme, affranchi déjà de l'écrasante souveraineté de la nature, libre des premiers besoins et des premières superstitions, des premières ignorances et des premiers rêves, moins docilement soumis à ses instincts et à ses dieux, les classes guerrières émancipées, ou sur le point de s'émanciper du joug sacerdotal, commencent à se poser dans l'indépendance de leurs passions et de leurs vues personnelles. Les dieux et la nature restent cependant avec la liberté humaine dans un partage dont la proportion varie selon les races. L'homme ne remplit pas, à lui tout seul, la scène du monde. L'univers et les dieux ne sont plus les seuls héros, mais ils sont encore des forces redoutées. Alliés ou adversaires, ils se divisent l'empire avec l'homme héroïque; ils ont une place nécessaire dans les tableaux et les récits du poëte; ils prennent part à tous les combats, souvent pour y être blessés, comme les dieux d'Homère. De là vient cette vieille tradition de la nécessité du merveilleux dans le poëme épique; de là ces descriptions, ces voyages, ces détails religieux, que, dans leurs œuvres artificielles et dépourvues de sincérité, les épiques de la décadence se sont crus obligés de conserver et qui traînent comme de vieux décors usés jusque dans nos Henriades et nos Franciades. Les naïfs sceptiques qui employaient ces vieilles machines ne se doutaient guère de leur usage et de leur sens primitif.

La poésie dramatique n'accepte pas d'acteurs étrangers à l'homme; elle bannit les dieux et le monde extérieur. Son essence propre est l'action humaine: l'action de la passion ou de la volonté. Elle n'admet ni le merveilleux ni le descriptif. L'humanité s'y montre dégagée de l'oppression du monde physique. Si le sentiment de

la nature y peut apparaître, c'est comme complément d'un caractère et non pas comme seul mobile de l'action et sous sa forme mythologique. Le sentiment religieux lui-même n'a droit de cité sur le théâtre que comme passion, non comme ressort indépendant, non dans le surnaturel et le miracle, mais dans le développement logique d'une individualité morale; jamais par la présence des dieux, toujours par les événements et les actes humains.

L'Inde possède un théâtre plein de poésie, mais privé du génie dramatique, Les dieux et la nature envahissent la scène; et le paysage y tient plus de place que l'Occident ne lui en accorde, même dans l'épopée. Le panthéisme, si favorable à la poésie lyrique, aux grands poëmes méditatifs et religieux, aux épopées encyclopédiques comme le Mahabharata, efface trop la personne humaine pour laisser place à ces combats héroïques de la volonté contre les choses qui sont l'élément nécessaire de la tragédie.

CHAPITRE VI

POEMES DE GENRE. LE RITOU-SANHARA ; LE MEGHA-DOUTA

Malgré cette étroite sympathie du génie indien pour la nature, ou plutôt à cause de ce profond sentiment poétique de la vie et des beautés de la création, le genre descriptif, tel que l'ont admis quelques-uns de nos littérateurs modernes à des heures de décadence, n'existe guère dans l'Orient panthéiste. La peinture matérielle des objets a pour but de manifester leurs intimes rapports avec le cœur humain; la description, chez les poëtes sanscrits, se trouve toujours animée par un sentiment.

Il existe néanmoins quelques poëmes particulièrement descriptifs dans l'Inde. Les principaux, le *Ritou-Sanhara* et le *Megha-Douta*, appartiennent à l'auteur du drame que nous venons de citer, à Kalidasa, et sont par conséquent d'une époque relativement moderne; car, à notre avis, la question du temps où vécut le poëte est tranchée en faveur de l'une des dates les plus récentes par le caractère même de sa poésie. Quoique ses récits et ses drames se passent dans le même pays, au sein de la même race, et soient écrits dans la même langue que le Ramayana et le Mahabharata, il existe entre leur esprit et celui de ces deux grandes épopées presque autant de diffé-

rence qu'entre l'*Iliade* et les pièces grecques de Racine.

Le *Ritou-Sanhara* est un poëme *des Saisons* qui précède ainsi de seize ou dix-sept siècles ceux de Thomson, de Saint-Lambert et de Boucher. L'estimable traducteur de Kalidasa juge un peu sévèrement cet ouvrage, et nous paraît indulgent pour nos poëmes occidentaux.

Il est certain que le *Ritou-Sanhara* n'affecte aucune prétention philosophique et morale; mais c'est du moins l'œuvre d'un vrai poëte, d'un vrai peintre. Si Kalidasa a fort peu de souci de remonter aux causes et de faire de la science en décrivant les effets pittoresques des saisons, s'il ne place jamais le monde industriel et civil en regard du monde naturel, il peint ce dernier avec les couleurs les plus ardentes, et nous entraîne dans une intime communion avec la vie universelle. Le poëte est loin, sans doute, d'être un raisonneur à la façon de nos descriptifs du dix-huitième siècle, et ne parle pas plus au sens moral que Saint-Lambert au sens poétique, mais c'est le plus pénétrant des coloristes et des musiciens. Il réussit à transporter dans l'imagination et dans le cœur de l'homme toutes les flammes, toutes les émotions qui s'exhalent de la nature sous le ciel brûlant de l'Inde. A coup sûr, ce n'est point un moraliste, un mythologue, un poëte religieux du panthéisme, comme il l'eût été quelques siècles plus tôt. Il est hardiment sensuel à la façon orientale. Mais, quoiqu'il appartienne déjà à la période moderne et raffinée de la littérature indienne, son sensualisme naïf est un fruit du climat; c'est l'expression sincère de la vie organique exubérante, de la sympathie de l'homme pour la nature et de l'action qu'un riche et brûlant paysage exerce sur l'imagination et sur les sens. Il y a loin de là au sensualisme raisonné, pré-

médité de tels de nos poëtes empoisonneurs, qui n'ont pas même l'imagination pour excuse.

Cette faculté déborde dans le *Ritou-Sanhara*. La nature est tellement présente à l'esprit et aux yeux du poëte que la *flore* et la *faune* de l'Inde passent toutes entières et toutes vivantes dans ses vers. Nos modernes réalistes seraient jaloux de cette accumulation de couleurs, de traits locaux, de particularités qui accusent des organes si aiguisés et une si rapide communication des sens à la pensée. Ce poëme, sans événements, sans épisodes, qui ne décrit aucun site déterminé, qui ne s'inspire d'aucune passion, n'était le désir commun à tout ce qui vit et végète, ne présente pas plus de compositions et de parties vraiment distinctes que le chant d'un oiseau indéfiniment continué; il s'exhale comme la respiration dans une journée ardente, ou comme le parfum d'une fleur. L'embarras est grand pour y choisir une citation qui le caractérise mieux que tout autre passage. Voici quelques stances du chant consacré à l'automne :

« Habillés de kaças, composant de lotus épanoui son « ravissant visage, formant le joyeux cliquetis de ses « anneaux de pied avec le chant des cygnes amoureux, « tenant pour bâton les tiges du riz à moitié mûr sur « lesquelles s'inclinent ses membres gracieux, voici la « saison de l'automne arrivée comme une nouvelle épouse « aux formes charmantes.

« Les champs brillent par les kaças fleuries, les nuits « par la rosée, les eaux des fleuves par les cygnes, les « étangs par les nymphes, les bois par les saptachadas « inclinés sous le poids de leurs fleurs, et les jardins sont « devenus tout blancs sous la neige des jasmins gran- « diflores.

« Quand il secoue les moissons de riz, quand il agite
« les champs de nymphéas et les forêts de lotus épanouis,
« le vent remue avec force l'âme des jeunes gens.

« Embellis par d'amoureux couples de cygnes, ornés
« de lotus et de nénuphars en fleurs, se couronnant comme
« d'une guirlande avec les ondes soulevées par un vent qui
« glisse lentement sur les eaux, les étangs limpides font
« battre le cœur d'un mouvement précipité.

« Ravissant l'âme au parfum des fleurs de la cepha-
« lika, gazouillant avec les familles d'oiseaux perchés sur
« les branches, se fleurissant de lotus bleus avec les
« yeux des gazelles rassemblées autour des lisières, les
« bocages allument un impatient désir au cœur des
« mortels.

« La démarche si gracieuse des femmes est vaincue
« par celle des flamingos; la beauté de la lune pâlit de-
« vant les nymphéas épanouis; l'éclat des lotus bleus et
« des nénuphars surpasse la vivacité des yeux allumés par
« l'ivresse, et le jeu agaçant des sourcis le cède aux
« molles ondulations des fleuves.

« Les lianes violacées, aux rameaux inclinés sous le
« poids des fleurs, éclipsent, ô femmes, la beauté de vos
« bras chargés de parures; et le charme d'une bouche
« qui montre avec un sourire l'éclatante blancheur de
« ses dents, est effacé par la grâce du jasmin nouvelle-
« ment éclos, assorti avec les fleurs de l'açoka.

« Les amantes remplissent de frais jasmins les bouts
« annelés de leurs grands cheveux, noirs comme une
« épaisse nuée; et dans les boucles d'or qui se balan-
« cent à leurs oreilles introduisent divers lotus à la cou-
« leur d'azur.

« Le cœur plein de joie, les femmes parent les globes

« de leur sein avec des fils de perles et le parfum du san-
« tal ; elles embrassent d'une ceinture aux grelots har-
« monieux leur ample chute de reins ; elles ornent
« d'anneaux et de bracelets d'or le charmant lotus de
« leur pied.

« Elles rentrent dans leurs maisons suavement par-
« fumées de fleurs, où les ramène le puissant amour.

« Réveillé au matin par les rayons du soleil, le nym-
« phea rouge, semblable au visage d'une belle fille, en-
« tr'ouvre maintenant ses lèvres ; mais le nymphea blanc,
« à l'heure où le disque de la lune descend à l'occident,
« se referme comme le sourire des épouses, quand leurs
« maris s'éloignent de chez elles.

« Aujourd'hui le voyageur pleure ses amantes ; il trouve
« la beauté de leurs lèvres dans la fleur du bandhoudjiva,
« il revoit le vif éclat de leurs yeux noirs dans la corolle
« du lotus bleu ; les cygnes ivres d'amour lui retracent
« par le bruit de leurs ailes le tintement des ceintures d'or.

« Que belle par sa bouche de lotus rouge épanoui, par
« ses yeux de lotus bleu frais éclos, par sa robe blanche
« de Kaças aux fleurs nouvelles, par son radieux sourire
« de lotus blanc, cette automne, en délire comme une
« amante, vous montre et vous accorde la suprême joie
« des âmes ! »

Le *Megha-douta*, que son traducteur nomme une élégie, est aussi une œuvre descriptive, si nos classifications peuvent s'appliquer aux poëmes de l'Inde. Mais ce poëme décrit à la façon des grandes élégies de Lamartine, des *Harmonies*, par exemple. Il ressemble aussi peu que le *Ritou-Sanhara* aux productions du genre descriptif inventé par le dix-huitième siècle et perfectionné par Delille. C'est encore une sorte de traduction

parlée de tout ce que le spectacle de la nature fait sentir aux yeux, aux oreilles, au cœur et à tous les sens. Ce poëme ne flotte pas comme le précédent à travers toutes les saisons et sur un site indéterminé ; il a une sorte de cadre, et une intention qui le rattache à l'élégie. Un génie, banni du ciel en expiation d'une négligence commise dans ses fonctions, vit exilé de la cour des dieux, au milieu des montagnes et séparé de son amante. Il charge un nuage de porter de ses nouvelles à sa bien-aimée « et, « lui offrant un bouquet composé des fleurs du coraya, « les premières nées de la saison, il adresse au nuage « un bonjour, devant lequel ce demi-dieu charmé fit « marcher une expression d'amitié. » L'exilé décrit ensuite à son messager les régions qu'il devra traverser. L'auteur choisit la saison de l'année qu'affectionnent les poëtes indiens, celle où vont commencer les pluies, au milieu du bruit de la foudre ; il peint la joie de toute la création « au moment où la pluie vient éteindre le supplice des forêts. » Il décrit les mille paysages au-dessus desquels le nuage devra passer. Les escadrons des grues lui enseignent le chemin ; le nuage au temps du tonnerre traversera le pays des Siddhas, « qui vont te rendre hommage, car ils devront à la peur de la tempête de fêter une épouse bien-aimée dans leur sein avec des embrassements pleins de trouble. » « Il verra le pays des « Dacarnas et leurs forêts de jambossiers bleuissant par « la maturité des fruits, la ville célèbre de Vidiça, le « mont Nitchais dont les grottes trahissent les amours « de la jeunesse qui habite la cité par une exhalaison « de ces parfums dont s'embaument les bayadères ; » l'opulente région de Dacapoura, où les femmes ont des yeux « qui ont ravi la beauté des abeilles voltigeant sur

des bouquets de jasmins, et des sourcils qui multiplient leurs ondoiements comme des lianes. » Lorsqu'il atteindra le sommet du Kaïlosa, « le miroir des nymphes célestes donnera l'hospitalité à son image. » Voici enfin la maison de l'exilé : « On la distingue au loin par son magnifique portail, qui ressemble à l'arc du roi des immortels.... Dans son jardin est un jeune arbre mandara, mon fils adoptif, que ma bien-aimée cultive et dont elle fait pencher les gerbes de fleurs à la portée de sa main... Si tu rencontres là quelque part une jeune dame à la carnation d'azur, aux membres délicats, aux lèvres de vimba mûr, à la taille déliée, aux yeux de gazelle effrayée, à l'ombilic profond, à la démarche lente par le poids de sa croupe, le haut du corps un peu incliné par celui de ses seins, le chef-d'œuvre en un mot du créateur; c'est la femme sobre de paroles, la seconde moitié de ma vie! Faible enfant séparée de moi son époux, et consumée de violents désirs.... Que ton altesse lui parle en mon nom et lui tienne d'elle-même ce langage... » La longue peinture des lieux que doit visiter en passant le nuage voyageur est semée d'allusions aux événements historiques ou mythologiques dont ils furent témoins et relevée par de brèves sentences ou par les cris de sentiment de l'époux exilé. Un pareil sujet ainsi traité appartient surtout à la poésie lyrique. Malgré la vivacité des couleurs et l'abondance des détails plastiques, le sentiment s'y associe à l'imagination; les yeux ne sont pas seuls intéressés; en un mot, c'est de la poésie et non pas seulement un pittoresque procès-verbal, comme les descriptions de nos *réalistes*.

Ces éminents coloristes s'indigneraient d'être comparés à Delille; il est certain cependant que leurs ta-

bleaux et leur style absolument matériels sont aussi loin de la saine poésie que le style abstrait et les pâles nomenclatures des poëtes de l'ancienne école. Les nouveaux venus ont les sens plus pénétrants, mais le cœur plus vide. La sympathie, l'émotion, le vrai sentiment de la nature manque aux uns comme aux autres.

Le paysage, chez la plupart des poëtes descriptifs du dix-huitième siècle et du premier empire, n'est qu'une sorte d'énumération sans vie, sans âme et sans couleur. Pour avoir plus de corps et de vérité plastique, pour saisir plus vivement les sens et nous rendre les formes presque palpables, les descriptions *réalistes* remplissent-elles mieux les conditions légitimes de la poésie? Eveillent-elles en nous plus d'idées, expriment-elles mieux l'âme des choses et le monde invisible? Nous font-elles mieux sentir nos intimes rapports avec la vie universelle répandue autour de nous? A ce prix seulement la description est une poésie, et toutes ces qualités se rencontrent dans les paysages des poëmes sanscrits, inspirés de cette religion de la Nature qui ne sépare jamais la perception des formes du sentiment de la vie. C'est la vie des choses, c'est leur signification humaine, c'est le côté par où elles nous révèlent le monde divin, qui intéressent particulièrement les poëtes de l'Inde. Ils ne peignent jamais en vue de la forme et de la couleur toutes seules, comme nous le faisons trop souvent, et ne savent pas, nous le reconnaissons, donner à leurs tableaux le degré d'objectivité, de plasticité par où valent nos peintures contemporaines; mais ils parlent au sentiment, à la sympathie; le réalisme ne parle qu'aux yeux et au sens pittoresque, qui ne suffit pas pour constituer le sens poétique.

Absorbée dans la contemplation de la vie universelle, nourrie de cette doctrine de l'identité de substance exclusive d'un vif sentiment de l'individualité et peu favorable à l'intelligence de la forme, l'Inde a pu créer une grande poésie, de grands systèmes de métaphysique; elle n'a connu ni les arts, ni l'héroïsme, ni la liberté. Les arts sont restés chez elle à l'état d'ébauche, malgré la perfection des procédés industriels. La sculpture et la peinture, exquises dans les ornements, n'ont jamais reproduit la figure humaine d'une façon correcte, sans parler de la faire belle. La perfection des arts de la forme et l'énergie de la conscience individuelle ont toujours marché parallèlement dans l'histoire. Il faut que l'homme se possède lui-même, qu'il ait créé en lui et autour de lui la liberté par l'héroïsme, pour que l'art se développe avec la notion de l'idéal. Les temples informes, les informes épopées de l'Inde ont sans doute leur grande poésie, comme la nature a la sienne; mais ils manquent de cette beauté parfaite qui n'éclate dans toute sa splendeur que sur le visage et dans les actions de l'homme.

LIVRE DEUXIÈME

L'ÉGYPTE, LES LIVRES HÉBRAIQUES

LES NATIONS DE L'ANCIEN ORIENT DONT LA POÉSIE EST INCONNUE

CHAPITRE I.

L'ÉGYPTE

I

L'Inde est le berceau où dorment les germes de toutes les choses sociales; c'est une sorte d'Éden antérieur au mouvement de l'histoire. Du pied de l'Himalaya les races, les religions et les arts se mettent en marche d'Orient en Occident pour aboutir à cette étape suprême qui se fera dans la péninsule hellénique. Révolution qui doit tout transformer en dépouillant la Nature de sa divinité pour en investir l'âme humaine, en abolissant les religions du dieu-monde et en préparant celle de l'Homme-Dieu. Ces migrations de l'esprit humain, nous les suivons à la lueur des arts subordonnés à toutes les phases du sentiment de la nature. La poésie nous apparaît à l'origine précédant les autres arts et destinée à leur survivre. C'est elle qui règne chez

toutes les races aux époques antérieures à l'histoire. Elle caractérise le plus antique Orient. Elle exprime par excellence la vie religieuse, toute la vie intellectuelle de l'Inde, où l'architecture sommeille encore dans les profondeurs des hypogées. Si l'on a pu dire que l'architecture est l'art de l'époque orientale, il faut admettre, néanmoins, par delà cet Orient dont les constructions subsistent, un Orient primitif qui n'édifia que par la parole. Dans la chronologie, et surtout dans l'esprit des choses, la poésie des *Védas* et des épopées sanscrites nous représente l'époque antérieure à cette évolution régulière des arts et des sociétés. Sur les limites du monde oriental, et quand ce monde va finir pour faire place au génie grec, l'architecture atteint sa pleine indépendance et conquiert la suprématie absolue sur toutes les œuvres de l'esprit. L'Égypte est le domaine de l'architecture; dès qu'il s'agit de cet art, l'Égypte résume pour nous l'Orient. L'Assyrie, la Perse, Ninive, Babylone, Persépolis, ont laissé de grandes ruines, chaque jour mieux explorées, mais qui ne modifient en rien ce que nous avait appris l'Égypte. Si la terre des Pharaons a conservé des monuments intacts, la durée de ses œuvres prouve leur supériorité. Ce qui survit d'un peuple, c'est ce qui méritait de survivre, c'est son œuvre par excellence, celle qui le caractérise. L'architecture est essentiellement l'art solide; l'art égyptien a survécu, c'est lui qui le premier nous a révélé tout un monde évanoui, parce qu'il était la plus haute expression de ce monde. Entre tous les peuples dont il nous reste des édifices, l'Égyptien est essentiellement le peuple architecte; il prépare les statuaires grecs et le génie de l'Occident.

C'est un fait profondément significatif que la France, cette noble héritière du génie hellénique et latin, soit allée la première réveiller les Sphinx endormis de Thèbes et de Memphis, écarter les voiles de sable dont le temps et le désert ont chargé les bandelettes de l'antique Isis et la face colossale de Memnon. Quand la pensée de l'Égypte, gravée et peinte en pages innombrables dans le granit, nous aura livré ses secrets avec la clef de l'écriture hiéroglyphique, c'est l'esprit naissant de l'Occident dégagé du panthéisme asiatique qui nous apparaîtra sur cette terre laborieuse, la première qui vit l'industrie de l'homme asservir puissamment les forces de la Nature. L'Europe moderne aboutit à l'Égypte en remontant les deux branches d'où elle a reçu toute sa vie civile et religieuse, la tradition gréco-latine, la tradition mosaïque et chrétienne. C'est aux temples de l'Égypte que les instituteurs de la Grèce, Orphée et Linus avec la lyre, Platon et Pythagore avec leurs tablettes, allèrent demander l'initiation aux doctrines qui maintenaient, au fond de l'idolâtrie populaire, le vrai foyer de la vie des sociétés antiques. C'est au sacerdoce égyptien que Moïse et le sacerdoce hébraïque dérobèrent l'or des vases sacrés qui devait plus tard enrichir l'arche sainte et le tabernacle de Jehovah. Par une harmonieuse coïncidence, l'enfance de l'Homme-Dieu fut errante dans l'Égypte hellénique des Césars et des Ptolémées, comme l'enfance de son peuple l'avait été dans l'Égypte asiatique des Pharaons. Enfin, quand le christianisme et l'esprit nouveau furent forcés d'opposer à la violence et à la corruption du vieux monde païen le rempart de la solitude, ils se réfugièrent dans les déserts de la Thébaïde, non loin des ruines de ces sanc-

tuaires qui avaient vu naître le dogme de la distinction du corps et de l'âme et de la personnalité immortelle. Ce fut le champ de bataille où ces rudes ascètes entreprirent contre la chair, jusqu'alors dominatrice, ces luttes continuées pendant tant de siècles au sein du christianisme, et qui devaient si énergiquement affirmer la suprématie de l'esprit. Sur les sables et les rochers ardents de la Thébaïde s'accomplirent, en réalité, cette mort et cette résurrection merveilleuses, si bien figurées dans l'admirable mythe du Phénix, symbole égyptien d'origine adopté par la noble imagination des Grecs. Sur les confins de l'Égypte et de l'Arabie, selon la Fable, le divin oiseau construit lui-même son bûcher et sort rajeuni des flammes qui ont consumé la substance matérielle de son corps. N'est-ce pas ainsi que, pour rajeunir et fonder la société chrétienne, l'esprit humain dut opérer l'immolation de la chair corrompue par la société antique? Pendant tout le troisième siècle des milliers d'anachorètes peuplèrent les déserts de l'Égypte et de la Lybie, expiant par des jeûnes et des macérations inouïes les dernières orgies du paganisme, et affirmant par les merveilles de leur vie la puissance de l'âme régénérée et sa survivance à la matière. C'est dans l'Égypte, dans la Thébaïde qu'est né l'ascétisme chrétien.

La Grèce notre mère est fille de l'Égypte. Cette filiation est surtout évidente en ce qui touche l'histoire des arts. Je sais que les origines égyptiennes de l'art, de la religion, de la civilisation helléniques, qu'on avait admises jusqu'à nous, d'après tous les anciens, comme un fait irrécusable, ont été récemment contestées. Loin de nous l'idée d'amoindrir l'importance

du génie spécial et autonome des races grecques. Nous dirons souvent, au contraire, combien l'esprit de la Grèce a été libre, et avec quelle puissante originalité il a tiré de lui-même la révolution qui devait transformer le monde oriental et créer le monde européen. Il est certain aussi que les Hellènes, dans leurs migrations, apportèrent directement de l'Asie toute une tradition religieuse et des rudiments d'art et de politique. Les Grecs, comme toutes les autres races occidentales, partirent d'abord du centre de l'Asie; une parenté primitive les unit aux races qui restèrent sur le sol. Les rapports de la langue grecque avec les langues de la Perse et de l'Inde en sont une preuve incontestable. Or, indépendamment de l'art indien, nous savons aujourd'hui qu'il y eut un art persan beaucoup plus analogue à celui des Grecs que l'art des peuples du Gange. Les récentes découvertes faites dans les ruines de Persépolis nous permettent déjà d'avoir quelques idées sur le caractère de cet art. Mais il faut que la science des antiquités persanes soit beaucoup plus avancée, pour que l'on puisse apprécier exactement la part qu'elles ont dans les origines de l'art grec. Nous possédons au contraire de nombreuses données sur les rapports anciens de l'Égypte avec la Grèce. Toute l'histoire grecque a vécu jusqu'ici de cette idée, que la plupart des chefs de colonie qui civilisèrent les peuplades helléniques, Danaüs dans le Péloponèse, Cécrops en Attique, étaient partis de l'Égypte. Quoi qu'il en soit de la consanguinité des Grecs avec les colons égyptiens, et des emprunts directs faits par les Hellènes à la religion et aux arts de l'Égypte, ce pays n'en est pas moins intellectuellement le prédécesseur, et par conséquent l'auteur de la Grèce dans

l'histoire. Tout ce que nous savons de l'Égypte, d'une science incontestable, nous fait voir dans le génie égyptien la transition de l'Asie à l'Europe; l'Égypte est placée sur la carte de l'esprit humain au point d'intersection de l'Orient et de l'Occident.

Sur la terre d'Égypte, la conscience humaine commence à se dégager du panthéisme asiatique. L'action de l'homme commence à s'y substituer à l'action divine; tout porte des traces de la puissance prépondérante du travail humain. Malgré l'immobilité des institutions égyptiennes, comparée à celle des Grecs, malgré la domination de la caste sacerdotale, la société égyptienne est déjà une société laïque et civile, à côté de la civilisation de l'Inde, où dominent si exclusivement l'influence religieuse et la caste des brahmes. Deux mille ans avant Jésus-Christ, à l'époque où se passe l'histoire de Joseph, la Bible nous montre les Pharaons égyptiens dans la pleine puissance royale et tenant le sacerdoce sous leur dépendance; tandis que la royauté de l'Inde nous apparaît presque toujours possédée ou dominée par la race sacerdotale.

En Égypte, la nature elle-même semblait formée pour se prêter à une réaction de la liberté humaine contre l'antique fatalité. L'aspect du sol, dès la plus haute antiquité, indique au premier coup d'œil que cette réaction a eu lieu, et que le règne du travail humain, la souveraineté de l'industrie humaine ont commencé. Le sol de l'Égypte est pour ainsi dire de création humaine. La terre y a été conquise par l'homme sur le Nil et sur la mer.

« Le paysage de l'Égypte n'a point la richesse et la variété de celui de l'Inde. Là, point d'immenses chaînes

de montagnes, de forêts impénétrables. L'Égypte, à l'exception de la province de Syène et des pays voisins des cataractes du Nil, a toujours frappé les voyageurs par son aspect monotone. C'est une longue vallée resserrée entre deux chaînes de montagnes absolument nues et de médiocre élévation; c'est comme une bande de terre végétale qui traverse les déserts en longeant les deux rives du Nil. L'œil s'égare sur des plaines sans fin, qui, de tous côtés, jusqu'à perte de vue, présentent toujours les mêmes objets, les mêmes nuances, les mêmes accidents. Tout concourt à augmenter cet effet de monotonie. Le ciel, non moins uniforme que la terre, n'offre qu'une voûte constamment pure; durant le jour, elle est plutôt blanche qu'azurée. L'atmosphère est pleine d'une lumière que l'œil a peine à supporter; un soleil étincelant, dont rien ne tempère l'ardeur, embrase tout le long du jour cette immense plaine, presque découverte; car c'est un trait du site de l'Égypte d'être dénué d'ombrages, sans être pourtant dénué d'arbres [1]. »

Dans une telle contrée, la domination exercée sur les âmes par le monde extérieur ne pouvait être aussi absolue que sur la terre si variée, si luxuriante de l'Inde. L'esprit humain, moins attiré par la matière, devait commencer le mouvement qui l'a replié sur lui-même, et qui a donné aux arts et aux religions un principe plus spiritualiste et plus humain. Sur ce sol nu, où la présence et l'action de l'homme s'aperçoivent davantage, le panthéisme, encore vivant au fond de la religion, reçut ses premières atteintes. Une autre cause qui favorisa le double affranchissement des imaginations vis-à-

1. V. de Rozière, membre de la commission d'Égypte.

vis de la nature et des diverses classes vis-à-vis du sacerdoce, c'est le mélange et la variété des races qui constituèrent la population de l'Égypte. La masse du peuple est éminemment africaine, surtout éthiopienne; toutes ces peuplades accourent vers la vallée fertile du Nil, emportant chacune leurs fétiches, les dieux de ces races noires condamnées à une éternelle infériorité. Cette foule est initiée à la vie sociale par une race supérieure venue d'Asie formant de prime abord le sacerdoce, et apportant des traditions religieuses plus pures. Cette race impose l'unité politique et religieuse à des peuplades éparses; mais elle est obligée souvent d'accepter leurs idoles; en les admettant dans son Panthéon, elle les transforme, les élève, les purifie, en même temps qu'elle élève et transforme leurs adorateurs. Or, ces premières concessions du sacerdoce à des dieux d'origines diverses introduisent dans la vie sociale certains germes d'indépendance qui se développeront par suite des invasions et des guerres, sous l'influence de la classe guerrière, et concourront à élever une autorité royale purement laïque en face du sacerdoce.

L'action des prêtres, qui tendait à ramener à l'unité du culte et de la vie sociale toutes les tribus d'origine et de couleurs diverses formant la nation égyptienne, était fortifiée par l'aspect même du paysage et par les enseignements de la nature dans cette monotone vallée où règne souverainement le Nil. Le fleuve qui engendre pour l'Égypte toute fécondité et toute vie fait naître l'idée d'un dieu générateur, principe et source de tous les autres. Le Nil forme le centre de la vie nationale et ramène à l'unité d'un seul empire toutes les villes, toutes les oasis éparses sur ses rives.

D'immenses travaux furent nécessaires pour régulariser les atterrissements et les alluvions qui ont formé les régions habitables de l'Égypte, et pour diriger les inondations qui maintiennent la fécondité du sol. La main de l'homme commence à dominer les forces de la nature; l'esprit moins absorbé par la contemplation du monde extérieur s'observe plus attentivement lui-même; il se sent plus libre de suivre ses propres lois; il puise enfin, dans cette nature elle-même, un sentiment plus vif de la suprême unité. Tous ces caractères de l'Occident sont déjà très-marqués dans la civilisation égyptienne.

Malgré qu'on en ait dit de la grossièreté de son idolâtrie, l'Égypte est la source première des religions de l'esprit et des arts de l'idéal. Le culte égyptien renfermait en principe les deux grandes idées qui constituent le spiritualisme : la distinction de la matière et de l'esprit, et l'immortalité de l'âme.

C'est là le fond de la religion en Égypte; l'extérieur du culte est tout autre. Oûtre le sacerdoce venu d'Asie avec de grandes traditions, il y a les foules africaines que les prêtres s'efforcent d'élever à des idées plus pures, à une vie plus civilisée. Le culte propre à la famille maudite de Cham, la religion de l'Afrique et des races nègres, c'est le culte de l'animal. De tous temps, les tribus noires de l'Afrique ont adoré les animaux de leurs déserts. Dans ces mornes solitudes où la vie végétale est si rare, les animaux sont la plus puissante expression de la vie dans la nature. A l'homme privé des lumières d'une révélation, ils apparaissent comme supérieurs par la vigueur et par l'intelligence. L'homme les adore; c'est en eux que lui apparaît le divin dans la nature, comme il apparaît aux peuples de l'Inde dans

l'ensemble du monde visible. Les tribus africaines, en venant former les castes inférieures de l'Égypte, amenaient donc avec elles, sur les bords du Nil, le culte des animaux et des fétiches. Le sacerdoce émigré d'Asie, qui essayait de faire de toutes ces peuplades une société régulière, fut obligé d'adopter pour la religion extérieure une partie de ces idoles. Mais, à travers ce grossier symbolisme, les Grecs, avant nous, avaient bien vite pénétré jusqu'aux idées mères de la religion égyptienne : la séparation de l'esprit et de la matière et l'immortalité de l'âme.

L'idée d'une dualité divine, représentant à la fois la distinction et l'union de l'esprit et de la matière, fait le fond de la mythologie des bords du Nil. On y retrouve partout la présence d'un dieu générateur et vivifiant, uni à une divinité qu'il féconde.

Le principe actif y apparaît sous les noms divers de Jupiter-Ammon, d'Osiris, de Kuef, son épouse Athor, Mouth, Isis, Neith, la mère et la nourrice de toutes choses, c'est la matière distincte de lui et pourtant unie à lui. Ils engendrent un fils : Orus, Khous, qui forme la troisième personne de la trinité égyptienne. Cette doctrine, qui porte des traces si évidentes de la révélation primitive apportée dans la vallée du Nil par le sacerdoce venu d'Asie, devait, en se constituant dans une religion particulière, s'empreindre de la forme que la nature propre du pays imprime partout aux conceptions de l'imagination locale. Or, l'objet perpétuellement présent à l'imagination égyptienne, car il est la source de toute vie pour l'Égypte, c'est le Nil. Le fleuve et ses évolutions diverses deviennent le symbole de la vie et des manifestations de Dieu.

Le fleuve croît et décroît chaque année; il semble alternativement naître, mourir et renaître. Avec lui c'est la vie elle-même qui revient ou qui fuit. Le dieu se montre et disparaît régulièrement; le moment où il tarit donne l'idée de la mort; celui où il commence à déborder, c'est l'heure de la résurrection.

Voici le point le plus important de la religion de l'Égypte : la préoccupation constante, le culte de la mort. Les cadavres des hommes et des animaux eux-mêmes étaient l'objet de tant de soins et d'honneur de la part des Égyptiens, parce que la mort physique était pour ce peuple l'affirmation de la véritable immortalité. Instruits par l'aspect même du fleuve-dieu, confirmés par tout ce qui se passe dans la nature, phénomènes du jour et de la nuit, renouvellement des saisons et des plantes, instruits de cette vérité que toute mort n'est qu'apparente, ils en firent la base de leurs idées religieuses. Par la croyance à la perpétuité de la vie, ils s'approchèrent du dogme de l'immortalité des âmes.

L'idée de la mort, chez les Égyptiens plus absolue que dans la religion de l'Inde, n'en a que plus facilement engendré l'idée d'immortalité. Pour les Indiens la mort n'était qu'une transformation, mais c'était la transformation de l'être tout entier sans distinction de corps ni d'âme, et par conséquent la perte complète de sa première personnalité. Pour les Égyptiens, la mort était la séparation de l'esprit et de son enveloppe matérielle, devenus indépendants l'un de l'autre. Aux yeux des Indiens, la mort entraînait l'absorption complète de l'être dans le dieu universel, dans le sein de Brahma; ils niaient ainsi, à la fois, la permanence de l'esprit et l'existence de la matière en faveur de l'être en soi.

Rien de semblable chez les Egyptiens; une affirmation plus énergique de la matière les aide à poser aussi énergiquement l'existence et la permanence de l'esprit. « Ce qui est mort, dit Hegel, possède encore à leurs yeux le caractère essentiel qui constitue l'être vivant, *la forme;* l'individu, quoiqu'arraché à l'existence immédiate par la mort qui le sépare de la vie, conserve son rapport avec la vie, et dans sa forme physique conserve même sa personnalité. On sait que les Égyptiens embaumaient les chiens, les chats, les vautours, les ichneumons, les ours, les loups, mais avant tout les hommes morts et leur rendaient un culte. Les honneurs rendus aux morts chez eux, ce n'était pas la sépulture dans un tombeau, mais la conservation éternelle ou indéfinie du cadavre.

« Mais de cette durée toute physique, de cette permanence que conservaient les morts dans leur forme matérielle, l'imagination des Égyptiens s'élève jusqu'à l'idée d'une autre durée, d'une autre permanence. Hérodote dit des Égyptiens « qu'ils ont été les premiers qui aient enseigné que l'âme de l'homme est immortelle. » Ce n'est pas à dire pourtant que les Égyptiens aient pénétré jusqu'à la véritable idée de l'immortalité et l'aient comprise à notre manière. Ils s'imaginaient qu'il importait de maintenir la durée du corps aussi bien que celle de l'âme. Par là ils ont effectué la transition qui conduit à l'idée de la perpétuité indépendante de l'esprit, mais ils se sont arrêtés sur le seuil de la liberté [1]. »

L'idée de l'immortalité de l'âme, celle de la liberté

1. Hegel, *Esthétique.*

morale sont invinciblement liées ; elles amènent l'indépendance de la pensée et l'affranchissement social. Tous ces faits qui appartiennent à l'Occident ont leurs principes dans les doctrines de l'Égypte.

L'esprit de l'Égypte et celui de l'Orient primitif sont admirablement comparés dans ces pages de Ballanche, un grand penseur et un grand écrivain trop peu connu.

« Mais autant tu as été étonné, Thamyris, en comparant l'Égypte avec les diverses contrées que tu as parcourues, autant tu serais étonné, et ton étonnement serait bien plus grand encore, si tu pouvais comparer à cette merveilleuse Égypte la terre mille fois plus merveilleuse où le Gange roule ses eaux divines. L'Égypte, image du monde ainsi que nous te l'avons expliqué, est une image aussi de l'Inde, mais une image affaiblie. Elle la représente par ses monuments et par ses doctrines. Mais nos conceptions, toutes gigantesques qu'elles te paraissent, sont loin d'avoir le caractère d'illimité et d'infini qui est empreint dans toutes les conceptions de l'Inde.

« Chez nous commence le règne de la parole et du mouvement ; chez nous l'homme est un être qui a de la réalité, qui commande, qui obéit, qui se détermine, qui résiste, qui se soumet, dont les pensées naissent et se développent, enfin qui use de ses facultés. Dans les royaumes de l'Inde rien ne commence, rien ne finit, rien n'est. La naissance, la vie, la mort, sont des apparences également indifférentes. L'espèce humaine n'existe point, elle est silencieuse, passivement contemplative, sans volonté. Tout est absorbé dans l'être universel, dans l'être absolu, et l'esprit de l'homme n'est qu'une goutte d'eau

perdue au sein d'un abîme immense et sans bornes. Dans les royaumes de l'Inde, les idées du temps successif sont inconnues; le temps y a des proportions telles qu'il est pour ainsi dire l'éternité elle-même. En un mot, la durée et les formes ne sont que des illusions. Thamyris, là tu n'aurais point pu être initié, car là l'initiation consiste à cesser d'être soi, à être anéanti. Bacchus, on te l'a dit, est allé visiter l'Inde; il est allé porter sur les bords du Gange le génie de la responsabilité et de la conscience. A-t-il pu vaincre cette cosmogonie permanente et immobile? Comment l'aurait-il pu? La source d'où tout découle doit rester ce qu'elle est. Ce vaste océan de lumière, de croyances, de forces intelligentes, doit rester un océan éternellement calme, éternellement sans fond et sans rivages, doit rester l'aliment éternel de toutes les lumières, de toutes les croyances, de toutes les forces intelligentes qui gouvernent le monde du mouvement et du temps. Vous annoncez, vous autres Grecs, que l'Océan est le père des dieux et des hommes. L'Inde, cet incommensurable océan de dogmes et de doctrines, mériterait bien mieux une telle désignation. Immuable, il est hors de la loi des vicissitudes; il ne peut être agité par nos passions, par nos désirs, par nos projets, par le tumulte de nos pensées et de nos sentiments. Le grand symbole de l'unité infinie avait besoin d'une expression aussi grande que lui. Toutefois le genre humain est dans l'attente d'un époptisme. Le nôtre est de savoir que ce dernier époptisme sera accordé un jour à la race humaine.

« Thamyris, l'Égypte, telle que tu l'as vue, est donc sur les confins des deux mondes; elle les représente tous les deux, voilà pourquoi il serait bon que les

hommes du temps et du mouvement accourussent y recevoir l'initiation. »

Pour arriver à l'art égyptien nous avons traversé, un peu longuement peut-être, la religion de l'Égypte. C'est que nulle part n'est plus frappante l'étroite connexité de la religion et de l'art. L'art égyptien n'est qu'une traduction servile des mystérieuses pensées du sacerdoce ; il est tout entier dans l'architecture. L'Égypte n'a jamais entendu la parole affranchie ; elle n'a point de poésie, point de littérature. L'existence des arts de la parole signale toujours un certain degré d'affranchissement de l'esprit. L'Égypte est muette comme le sphinx ; toute sa littérature est peinte et sculptée dans ses temples chargés d'hiéroglyphes, qui sont à la fois sa philosophie, sa poésie et son histoire.

II

Le symbolisme est, partout, dans l'essence des arts ; mais en Égypte, il est l'art tout entier. Les objets n'y sont jamais figurés en vue de leur beauté propre ou même en vue de la beauté générale, mais pour le sens caché qu'y attache l'ordonnateur des édifices. Le rapport de ces objets avec les idées qu'ils représentent, leur symbolisme n'est pas toujours très-naturel, très-direct, et, par conséquent, n'est pas toujours intelligible. Le symbolisme égyptien est resté en grande partie impénétrable, malgré les efforts que l'on a fait jusqu'ici pour en découvrir la véritable interprétation.

Nous ne parlons pas, ici, seulement de l'art de déchiffrer les hiéroglyphes, auquel on pourra sans doute parvenir, mais de déterminer exactement les idées mé-

taphysiques et morales cachées sous les images égyptiennes. Nous sommes porté à croire qu'un grand nombre de ces figures constituaient autant de problèmes que le sacerdoce égyptien se posait à lui-même sans en posséder la solution. C'était l'idée elle-même du mystère qui s'incarnait dans ces images; entre tous ses dieux l'Égypte adora le mystère en soi, le mystère en tant que fatalement imposé par le créateur à l'intelligence humaine.

L'ensemble de l'art, c'est-à-dire du symbolisme égyptien, forme par conséquent une vaste énigme; c'est la représentation de l'énigme par excellence, de cette grande énigme de la nature, de Dieu, de l'homme et de sa destinée, qui occupera perpétuellement l'esprit sans être jamais résolue en cette vie. L'art égyptien nous offre une figure particulière qui est elle-même le symbole énigmatique de sa religion. C'est la merveilleuse figure du sphinx, création éminemment égyptienne.

« Le sphinx, dit Hegel, est le symbole du symbolisme même. On trouve en Égypte des statues de sphinx en nombre infini placées par centaines à la suite les unes des autres et couvertes d'hiéroglyphes. Au Caire, il y en a d'une si colossale grandeur, que leurs ongles de lion seuls dépassent la taille d'un homme. Ce sont des corps d'animaux accroupis, dont la partie supérieure se dresse surmontée quelquefois d'une tête de bœuf et le plus ordinairement d'une tête de femme. » Si étrange, si monstrueuse, suivant nos idées, que soit cette figure, elle atteignit sous le ciseau égyptien un idéal de grandeur et de beauté religieuse que jamais n'a dépassé la sculpture d'aucun temps. Le musée du Louvre possède plusieurs sphinx égyptiens, un entre autres de grandeur colossale,

en granit rose et dont la tête représente, dit-on, Ramsès III (Sésostris). On en voit aussi plusieurs d'une merveilleuse exécution à Rome dans les salles du Vatican. Jamais œuvre de sculpture, fût-elle de Phidias et de Michel-Ange, ne nous a fait éprouver une aussi solennelle émotion. Devant ces images d'une majesté à la fois si calme et si terrifiante, il semble que l'on voit apparaître toute la civilisation de l'antique Égypte. Les œuvres de ce ciseau magistral ont un tel caractère d'autorité, qu'elles font comprendre l'adoration adressée à des statues, chez des peuples encore soumis à l'imagination de la jeunesse. L'effet produit par ces formes si simples, si peu expressives, au point de vue de l'art moderne, est au moins une preuve de tout ce que l'art trouve de puissance dans sa soumission à une grande pensée religieuse.

L'esprit du sacerdoce et du culte égyptien est empreint tout entier sur la figure du sphinx. L'union, théoriquement si monstrueuse, de la forme humaine et de la forme animale se revêt dans ces statues d'une étonnante harmonie. Elles sont déjà bien loin et bien au-dessus de l'ordre de sentiment qui a produit les idoles du panthéisme indien. On comprend qu'un grand pas a été fait vers la beauté humaine et libre, celle qui annonce une conscience morale, et que l'art grec a révélée au monde. Ce qui reste à ces images de caractère fatal, ce qui représente chez elles la domination de la nature organique sur l'esprit, fait sentir à l'homme sa dépendance d'une force mystérieuse et suscite en nous tout ce que le sentiment religieux a de plus profond et de plus solennel.

Le sphinx égyptien signale aussi le premier effort fait par les arts pour sortir des formes animales sans pou-

voir atteindre encore à représenter la liberté, à douer la forme de mouvement et d'autonomie morale. Transporté dans la mythologie grecque, le sphinx apparaît comme l'être mystérieux, comme le monstre qui propose des énigmes. Le sphinx, vous le savez, posait aux passants ce problème : « Qui est-ce qui le matin marche sur quatre pieds, à midi sur deux, et le soir sur trois? » Œdipe prononça le nom de l'homme et il précipita le monstre du haut des rochers. Œdipe, c'est l'esprit grec mettant fin au symbolisme, au naturalisme de l'Orient et prenant conscience de la liberté humaine.

Écho de l'énigme du sphinx, l'inscription du temple de Delphes : *Connais-toi toi-même*, donne le principe de la philosophie socratique, inaugure toute une civilisation nouvelle, en forçant l'homme à s'arracher aux séductions de la nature extérieure, pour faire de la connaissance et de la manifestation de l'âme libre le point de départ de toutes les religions, de tous les arts, de toutes les philosophies.

L'adoration du mystère en lui-même, le culte de l'Isis voilée, du grand inconnu dans la nature, forme donc une partie essentielle de la religion égyptienne. Or, tout ce qui reste mystérieux pour l'esprit humain n'a pour les regards d'autre forme possible qu'un emblème, un symbole plus ou moins transparent. L'Égypte, plus que toute autre société religieuse, affectionne les formes symboliques; la plupart de ses dogmes sont proposés dans des énigmes; son écriture n'est qu'une allégorie, sa parole est enchaînée à l'image. Dans ce silence de tous les arts qui expriment directement, littéralement, les idées, l'art silencieux, symbolique, énigmatique par excellence doit prévaloir comme il l'a fait dans tout le reste de

l'Orient et à toutes les grandes époques religieuses. L'Égypte est vouée à l'architecture comme elle est vouée au culte de la mystérieuse substance des êtres que la mort même ne saurait entamer. Toute la poésie, toute la science de l'Égypte, c'est son architecture.

Arrêtons-nous sur les bords du Nil pour demander à cet art le véritable mot de son histoire. Il est l'art oriental, et dans l'Orient il est le don suprême fait à l'Égypte, l'expression adéquate du génie égyptien. En face des temples de Thèbes et de Memphis, voici l'heure favorable pour compléter la formule générale de l'architecture, commencée dans les prolégomènes de ce livre, en l'appliquant aujourd'hui à tout l'Orient.

Toutes les religions orientales, en dehors de la tradition biblique, sont des religions de la Nature, des branches diverses d'un même panthéisme. L'univers apparaît à l'antique Orient comme intimement uni à la divinité. Aucune puissance, aucun être indépendant, ne s'élève au-dessus de la nature et ne s'en distingue; elle comprend la totalité des êtres; elle seule se développe librement; tous les êtres sont sous sa dépendance. La nature dans son ensemble est l'unique objet de la contemplation du prêtre, le type unique des conceptions de l'artiste. Mais dans sa divinité même, dans son unité et sa liberté absolue, la nature s'offre à l'esprit humain sous divers aspects et dans certains éléments qui peuvent agir à part sur notre imagination, ou se décomposer dans notre intelligence. L'esprit, selon les temps et les lieux, les races et les personnes, s'adresse, dans le spectacle et l'adoration de la nature, ou à la substance universelle, ou à la forme, ou à la vie. Il perçoit dans les choses ou l'idée générale qui en est l'essence, ou la limite qui les

distingue, ou le principe qui unit, qui anime, qui fait vivre l'une par l'autre la forme et l'idée.

L'Orient posséda surtout le sentiment de la vie dans la nature et celui de la substance universelle de l'être absolu qui s'exprime par la vie. L'intelligence propre de la forme emporte avec elle une liberté d'esprit, une puissance d'abstraction, une habitude de l'analyse qui ne pouvaient exister chez les races primitives. Les premiers hommes étaient à la fois très-soumis à la nature et très-dominés par le monde invisible. Leurs organes jeunes et vigoureux percevaient énergiquement la vie dans la nature; leur conscience à peine éveillée restait sous l'empire absolu de quelques notions métaphysiques puissantes, mais confuses, éclairs de la raison impersonnelle ou débris d'une révélation primitive.

Le génie oriental reçut du spectacle de l'univers cette triple impression : 1° il sentit la nature comme indépendante, comme étant à elle-même sa raison d'être; 2° il la conçut comme ramenant à l'unité toutes les existences particulières; 3° enfin il se la représenta comme manifestant la substance absolue, l'idée tout entière par le seul développement de la vie.

Il connut en elle la force et la vie, il n'y comprit pas la beauté. Le principe d'ordre, de discernement en vertu duquel l'idéal se revêt d'une forme choisie, la liberté en un mot, lui fut cachée; il adora l'être fatal, aveugle, informe, au lieu du dieu libre et personnel.

Tel est le sentiment de la nature dans l'Orient primitif. Sous quelles formes l'art traduira-t-il ce sentiment? L'idole du panthéisme, la figure du dieu, c'est le temple lui-même. L'édifice représentera l'ensemble de la nature indépendant de toute subordination à un hôte

supérieur ; comme la nature elle-même est indépendante d'un créateur distinct de sa création. Les édifices religieux de l'Orient ne seront pas, comme les temples grecs, des édifices de médiocre étendue, destinés à la statue du dieu et calculés pour s'assortir avec sa figure. L'architecture grecque, subordonnée aux dieux à forme humaine, prend les proportions de l'homme pour commune mesure et pour règle invariable. Elle n'a qu'un objet nécessaire, donner un cadre à sa divinité ; hors de là, elle poursuit un idéal de beauté abstraite sans être soumise au symbolisme, à la reproduction d'aucune forme naturelle. L'architecture panthéiste n'est pas subordonnée à la figure d'un dieu personnel, elle cherche à exprimer la conformation générale de l'univers, le développement indéfini et la variété des aspects de la nature, qui est plus que la demeure, qui est l'incarnation même de la divinité. De là cette absence de régularité, de proportions et de limites qui nous frappe dans les constructions religieuses de l'Inde. Les temples indiens s'étendent en une multitude de galeries, d'étages, de cours intérieures qui s'ajoutent les uns aux autres sans règle, sans plan préconçu, selon les fantaisies ou plutôt selon les instincts mystérieux des générations qui travaillent à l'édifice ; comme, dans la nature, les chaînes de montagnes, les vallées, les plaines, les océans, s'étendent et se découpent sans qu'il soit possible de saisir le rhythme, la loi géométrique et le sens déterminé de cette divine architecture. La longue suite de salles, différentes de formes, d'étendue, d'ornements, qui se développent sous terre et hors de terre dans l'architecture de l'Inde, n'est évidemment pas destinée à encadrer telle ou telle cérémonie du culte, pas plus que telle idole particulière.

Comme la terre elle-même, ouverte à toutes les races d'hommes, à toutes les multitudes animales, en un mot, à tout ce qui participe à la vie, le temple indien n'a d'autre fin que de recevoir dans ses flancs aux cavités innombrables la foule des prêtres et le flot des peuples qui viennent communier au sein de l'idée de Dieu, à travers l'infinie variété des rites de ce culte désordonné de la nature. Cette architecture n'est donc assujettie ni à une destination fixe, ni à des proportions déterminées. Il n'existe pour elle aucun type idéal en dehors du visible. La seule condition qui lui soit imposée, c'est de représenter d'une manière générale, vague, illimitée, l'ensemble de la nature. Cette architecture est donc indépendante de toutes les règles du beau, et pour ainsi dire de toutes les lois de la pensée. Elle est libre, comme la nature, dans ses fantaisies mystérieuses; mais, ainsi que la nature, dans l'ensemble de sa configuration dont la loi nous échappe, se modèle sur l'hôte invisible, sur l'esprit qui l'habite; comme la nature est la forme visible, le symbole de la substance divine, ainsi le temple panthéiste pris dans son ensemble est également symbolique, mais d'un symbolisme vague, énigmatique, auquel obéissaient à leur insu les constructeurs, et dont aucune science humaine n'aura jamais la clef, pas plus que celle du symbolisme géographique de notre planète.

Le premier caractère essentiel de l'architecture orientale primitive est donc celui-ci : indépendance de toute destination fixe, de toute forme et de tout rhythme déterminés, symbolisme confus et sans traduction possible que par l'idée de l'infini.

La nature est conçue dans le panthéisme oriental non-seulement comme indépendante, comme étant à elle-

même sa raison d'être, son propre auteur, mais aussi comme ramenant à l'unité toutes les existences particulières. L'univers est un corps monstrueux dont les êtres différents ne sont que les membres, un arbre immense dont toutes les créatures ne sont que des bourgeons et des rameaux. Les conséquences d'une pareille doctrine dans les arts impliquent la confusion de toutes les formes et de tous les genres.

Le second caractère de l'art oriental, c'est l'union confuse des arts figuratifs au sein de l'œuvre architecturale. Il n'existe point, à côté de l'architecture orientale, de peinture et de statuaire libres. Dans les temples de l'Inde et même dans ceux de l'Égypte, les figures d'êtres animés représentées par le ciseau rentrent dans l'ensemble architectonique. Dans l'Inde, la sculpture reste tout à fait adhérente à l'architecture elle-même; les statues ne sont que des excroissances de l'édifice. En Égypte un pas se fait dans les arts; les statues ne sont plus adhérentes aux murailles, elles ont un commencement d'indépendance; mais elles n'existent encore que comme un certain mode, un développement de l'architecture. On ne rencontre pas dans les temples égyptiens de statues isolées, mais des rangées de statues, figures de sphinx ou de Memnons, formant comme des lignes de colonnes, et faisant comme les colonnes partie intégrante du plan général.

La domination absolue de l'architecture sur les arts plastiques, l'entière dépendance sous laquelle cet art retient la peinture et la statuaire forment le second caractère de l'architecture orientale.

Le dernier caractère qui complète la physionomie de l'art oriental dérive aussi d'une idée de la nature propre

aux religions asiatiques. La puissance de la vie organique et la substance divine qu'elle recèle, voilà ce que sentent par dessus tout les premiers hommes, remplis eux-mêmes d'une si énergique vitalité et soumis si directement, comme tout ce qui agit d'instinct, à l'action immédiate de Dieu. L'esprit humain cherchera plus tard dans la nature l'expression de l'ordre, de la beauté intelligible et mathématique. La régularité, la symétrie entreront dans l'architecture; l'art emploiera les formes géométriques. Le génie oriental, dominé par le sentiment de la vie organique, de la réalité matérielle, prendra pour point de départ des formes architectoniques les objets ayant vie, le monde animal et végétal.

Soit, par exemple, un des accidents les plus usuels de l'architecture, la colonne; traçons sommairement son histoire depuis l'art panthéiste par excellence, depuis l'art indien jusqu'à l'art grec.

La colonne, employée dès l'origine de l'architecture, n'a pas atteint de prime abord cette forme abstraite et mathématique appropriée à la fois à l'utilité et à la beauté qui nous charme dans les ordres grecs. Elle a commencé par des formes naturelles imitées des êtres organiques. A l'inverse de ce qu'on a longtemps enseigné dans l'histoire des arts, rien n'a débuté par le simple et l'abstrait; c'est le composé qui est le primitif. De même que l'arbre avec ses rameaux et son écorce est antérieur à la poutre équarrie, de même le pilier reproduisant une apparence organique, la forme d'un végétal, d'un animal, est antérieur à la colonne simple et régulière.

Ainsi, dans l'Inde, ce sont des éléphants, de monstrueuses figures d'hommes et de bêtes qui servent de support aux plafonds des temples. En Égypte ce sont

encore fréquemment des figures humaines, des Memnons, par exemple, qui tiennent lieu de colonnes.

Cependant, à partir de l'Inde, et surtout en Égypte, la forme naturelle des piliers est particulièrement empruntée au monde organique végétal. Le type de la colonne, c'est l'arbre. « Ce sont, dit Hegel, les plantes en général, un tronc, une tige flexible qui monte verticalement. Le tronc de l'arbre porte déjà naturellement sa couronne, comme la paille du blé porte l'épi, comme la tige porte les fleurs. L'architecture égyptienne emprunte aussi ces formes. Mais chez elle ces piliers, copiés du règne organique, ne sont pas encore assez affranchis de l'imitation de la nature pour prendre le caractère simple et abstrait qui convient à leur destination. On y voit les colonnes dans leur plus grande variété sortir des formes du règne végétal. Ce sont des tiges de lotus et d'autres arbres qui se dressent et se détachent les unes des autres. Dans les colonnades égyptiennes, les colonnes n'ont pas toutes la même configuration; elles varient de l'une à l'autre ou de deux à deux, de trois à trois. Dans le grand ouvrage de l'Égypte, produit par l'expédition française, dans les publications des Champollion, on a recueilli un grand nombre de figures pareilles. L'ensemble n'a pas encore une forme mathématiquement régulière. La base ressemble à un oignon, la feuille s'échappe de la racine comme celle du roseau. Tantôt c'est un faisceau de feuilles qui partent de la racine comme dans diverses plantes. De cette base s'élève ensuite la tige frêle et flexible verticalement en ligne droite. Tantôt elle monte en colonnes entortillées et contournées. Le chapiteau lui-même est formé d'un entrelacement de rameaux et de feuillages qui présen-

tent l'aspect d'une fleur. L'imitation de la nature n'est pas cependant servile, les formes des plantes sont disposées d'une manière architectonique; elles se rapprochent des lignes circulaires, géométriques, quelquefois même de la ligne droite. »

Cependant la colonne égyptienne, et avec elle toute l'architecture dont la colonne résume les caractères, sont loin d'adopter complétement la régularité mathématique, elles conservent encore les formes purement organiques qui sont dans la loi de l'art oriental. Cette application de la forme des êtres vivants et des végétaux aux accidents des constructions s'accorde peu avec la véritable beauté architectonique, telle du moins que la conçoit l'esprit géométrique de l'Occident. Ce système dans l'Inde et dans l'Égypte dérive du besoin de reproduire l'impression faite par l'aspect de la vie dans la nature. Tout est vivant, animé, sensible, dans la nature, aux yeux des peuples primitifs, et toutes les formes que leurs mains reproduisent cherchent à représenter la vie. L'imagination de ces peuples repousse alors les formes géométriques, qui ne représentent que des abstractions, pour s'attacher aux formes organiques naturelles, qui sont pour eux des symboles.

Mais sous ce culte de la nature vivante né de l'action d'une terre opulente sur l'imagination sensuelle des premiers hommes, sous ces religions de l'Asie se cachent de profonds vestiges de spiritualisme. Les milliers d'êtres vivants, les milliers de formes organiques qui fourmillent dans la nature ne sont que des phénomènes de l'Être divin, des manifestations de la vie de l'esprit. De là le principe du symbolisme, qui devient dans la période orientale la loi générale de tous les arts et en par-

ticulier celle de l'architecture. Aucune de ces formes, empruntées au règne animal ou végétal, et introduites dans les détails architectoniques des temples de l'Inde ou de l'Égypte, n'est choisie par la fantaisie de l'artiste, ou dans le seul but de la beauté, mais, principalement, en vue de la signification symbolique. Les animaux et les plantes qui figurent dans ces édifices ou qui fournissent les éléments des colonnes sont tous des plantes et des animaux sacrés, images de certains attributs de l'Être divin.

Le troisième caractère de l'architecture, pendant la période orientale et naturaliste, est de repousser la régularité et les formes géométriques; elle emprunte ses formes générales et ses détails au monde organique, au règne animal et végétal. Enfin, dans le choix qu'elle fait parmi les êtres de ces divers règnes, elle est dirigée non par l'idée du beau, mais par le besoin du symbole.

Les monuments égyptiens sont couverts de figures peintes et sculptées, qui ne sont pas des ornements mais des inscriptions. Ces édifices sont ainsi de véritables livres sur lesquels on a gravé l'histoire, la religion et les usages des Égyptiens. Les murailles des temples et des palais, les colonnes elles-mêmes, les architraves, les frises sont couvertes de tableaux, tantôt en légers reliefs, tantôt simplement coloriés avec les contours indiqués au ciseau. Ces tableaux représentent particulièrement l'histoire des rois et les cérémonies religieuses. Il y en a aussi qui retracent les usages de la vie agricole, industrielle et domestique. Ils sont accompagnés d'autres figures qui constituent les inscriptions proprement dites et qui appartiennent aux divers systèmes d'écriture de l'Égypte. Des signes pareils recouvrent toutes les parties des monuments jusqu'aux statues.

Les tableaux en relief coloriés et les inscriptions abondent aussi sur les monuments de l'Inde, et sur ceux de l'Assyrie et de la Perse, que l'on commence à connaître. On pourrait donc, aux autres caractères propres à l'architecture orientale, ajouter celui-ci : la présence sur toutes les surfaces de l'édifice de représentations pittoresques rendues par un mélange de la peinture et de la sculpture, et accompagnées d'inscriptions qui couvrent le reste des murailles. Dans l'architecture indienne, les inscriptions sont moins abondantes, et on rencontre un très-grand nombre de sculptures qui n'ont d'autre but que l'embellissement. La sculpture d'ornementation fut très-perfectionnée dans l'Inde. Les monuments de l'Assyrie et de la Perse, qui nous sont aujourd'hui connus par la publication des magnifiques découvertes de MM. Botta et Flandin, présentent aussi sur toutes leurs faces une grande abondance de sculptures coloriées.

On y voit se dérouler des scènes plus nombreuses, plus complètes que sur les faces des édifices indiens. Les sculptures d'ornement et les statues y sont plus rares. Quant aux inscriptions, elles existent en plus grande quantité que dans l'Inde; mais elles n'y font pas, comme dans l'Inde, partie intégrante de l'ornementation. Les caractères cunéiformes des inscriptions assyriennes ne se prêtent pas à figurer comme ornements aussi bien que les lettres contournées des alphabets indiens, et surtout comme les caractères hiéroglyphiques de l'Égypte. Par une singularité unique, dans les monuments assyriens les inscriptions recouvrent toute la face des pierres qui est opposée aux tableaux sculptés et peints, et par conséquent celle qui est encastrée dans

le mur et que l'on ne peut découvrir qu'en le détruisant.

D'autres inscriptions cunéiformes se montrent aussi sur les faces visibles et autour des figures, mais en moins grande abondance. Les édifices égyptiens sont entièrement couverts et de peintures et d'inscriptions; l'écriture hiéroglyphique forme une série d'images qui la font ressembler à un ornement.

Ainsi l'architecture égyptienne réunit au suprême degré ces deux caractères de l'architecture primitive : elle est couverte de figures emblématiques et d'inscriptions.

Les monuments ont été les premiers livres des nations, non pas seulement en ce sens que leur plan et tous leurs détails étaient les symboles de certaines idées générales, mais parce que leurs surfaces ont été, dès l'invention de l'écriture, les premières pages sur lesquelles on a gravé les enseignements religieux et sociaux, les préceptes de la morale et des arts, l'histoire des rois, les prières, les chansons, enfin toutes les poésies.

Sur ce caractère symbolique et dogmatique des monuments égyptiens, citons une belle page de Ballanche :

« Vous avez souvent ouï parler, roi pasteur, des pyramides qui surchargent cette terre limoneuse, devenue la terre des merveilles, contrée soumise à des dynasties de dieux avant d'avoir fléchi sous des dynasties de rois, de ces palais, de ces mille prodiges qui ne laissent jamais reposer l'admiration. Mais ce qui étonne le plus, c'est que tout est symbolique, et qu'on a de suite un sentiment indéfinissable de ces créations symboliques, marque véritable d'une intelligence peut-être divine en effet. La langue présente un sens mystérieux et un sens litté-

ral, un sens caché et un sens découvert, un sens profond et un sens superficiel; les monuments sont eux-mêmes toute une langue emblématique. Les apparences voilent toujours des réalités. Le Nil aussi, père nourricier de l'Égypte par le secret dont il couvre sa source ignorée, paraît être une image rapide et vivante des traditions qui se perdent dans la nuit des temps. On dirait qu'avec sa vase féconde il roule toutes les lois de l'allégorie. L'étranger qui arrive pour la première fois dans une ville d'Égypte subit déjà une sorte d'initiation par le vertige que lui fait éprouver un spectacle si nouveau; il serait disposé à soupçonner que la multitude qui s'écoule autour de lui est chargée de remplir à son égard quelque chose des fonctions de l'hiérophante. Les lignes d'un édifice ne sont jamais calculées pour produire la beauté, mais pour contenir un enseignement; et néanmoins la réunion de ces lignes présente un ensemble qui va bien au delà du beau et qui élève l'âme jusqu'à l'idée du sublime. Ce que vous trouvez dans les édifices publics, vous le trouvez encore dans les maisons des plus simples habitants. L'Égyptien, façonné par ce qu'il voit, par ce qui l'environne, met une intention allégorique dans tout ce qu'il fait. Les usages quelquefois les plus ordinaires et les plus indifférents sont déterminés par des lois qui ont de hautes raisons. L'existence dans la variété de ses modes et de ses actes est transformée tout entière en une allégorie mobile et fugitive; de la même manière que les hommes sont une allégorie fixe et stable, de la même manière encore que le temps est une image de l'éternité. »

En face de ces monuments égyptiens doublement symboliques par leurs formes générales et par les

figures qui les recouvrent, devant ces murailles qui sont des pages écrites, parlons de cet art émané de l'architecture, qui, parti d'une reproduction matérielle des objets, s'élève au plus immatériel des symbolismes, à la traduction de la pensée pure et des idées abstraites. Tous les systèmes d'écriture coexistent dans les inscriptions égyptiennes; on assiste en les parcourant à toutes les phases du développement de cet art, figurative, symbolique et phonétique.

L'écriture, au commencement des sociétés, n'est pas distincte des autres arts; c'est l'architecture elle-même, enfermant la peinture et la statuaire, qui est le seul art d'exprimer la pensée primitive, le premier sentiment de la nature. L'écriture ne commence à se dégager de cet ensemble et à conquérir une existence distincte qu'avec les autres arts figuratifs. Elle s'affranchit la première des entraves du naturalisme, poussée qu'elle est par la parole qui lui communique en s'unissant à elle une part de son énergie. Elle a cessé de représenter les objets eux-mêmes par leur forme naturelle, et même par les signes symboliques qui en dérivent; elle traduit déjà par des lettres, non plus seulement des réunions de sons, mais chaque son en lui-même; de syllabique elle est devenue alphabétique, avant que la sculpture et la peinture, confondues avec elle à l'origine, aient conquis leur pleine indépendance vis-à-vis de l'architecture. L'alphabet existe, les premiers poëmes, les premières lois ont été confiés à l'écriture, avant que les statues aient fait un pas hors des murailles qui les enchaînent.

A mesure que la pensée a pris conscience d'elle-même et a dominé sur les instintcs, elle s'est créé une

forme visible, de jour en jour plus libre et plus abstraite comme elle. L'invention, ou plutôt l'affranchissement de l'écriture, longuement préparée au sein des arts plastiques, marque la plus grande époque de l'esprit humain; c'est l'heure où la pensée claire, abstraite, réfléchie, a consacré sa prédominance sur le sentiment confus, matériel et fatal. De ce jour, la liberté humaine a prévalu sur la Nature. Cette aurore de la personnalité, ce premier éclair des religions de l'esprit et des arts de l'idéal commencent à luire en Égypte au moment où la lettre éclôt du hiéroglyphe, où la statuaire se dégage à demi de l'architecture.

L'Égypte commence à produire des statues qui se détachent des murailles, qui se répandent même à l'extérieur de l'édifice; mais, par leur disposition et leur forme elle-même, ces statues continuent à relever plutôt du plan architectonique que de la sculpture indépendante; car le but principal n'est pas la figure elle-même, mais le lieu où elle se place. Presque toutes les statues égyptiennes se présentent sous un de ces deux modes : une figure humaine assise ou debout, les mains collées au corps, une figure d'animal accroupi, un sphinx ou un Memnon. Jamais ces figures ne sont isolées, à part quelques sphinx colossaux taillés dans le roc; elles sont rangées à la file, formant des avenues, de véritables colonnades; elles gardent ainsi un caractère parfaitement architectonique.

Mesurons le chemin que l'art a parcouru depuis le règne absolu du panthéisme. L'expression de la pensée a fait un pas immense; elle s'est débarrassée du lourd symbolisme imposé par le sentiment de la Nature; elle gravite vers une beauté libre, intellectuelle, réfléchie,

que l'artiste choisit à son gré parmi les types invisibles que sa conscience lui révèle. L'art égyptien atteste la première apparition de l'idéalisme dans les arts, comme la religion de l'Égypte atteste la fin des religions de la nature et l'aube des religions de l'esprit. Un dieu va naître, un dieu personnel qui s'incarnera dans l'homme, comme le dieu sans personnalité du panthéisme s'incarnait dans l'univers. Ce n'est plus la nature, c'est l'âme humaine qui sera la forme de la divinité.

L'artiste est désormais autre chose qu'un copiste servile des figures traditionnelles. Affranchi peu à peu du symbolisme et de l'autorité du sacerdoce, il devient libre de choisir dans le monde entier des couleurs et des contours les traits qui conviennent le mieux à l'expression de son idéal. Le point de départ est changé en tout. Ce n'est plus du sein de la matière qu'éclôt lentement et fatalement la pensée; elle jaillit des profondeurs de l'âme; elle descend des hauteurs de l'invisible pour se revêtir d'une figure et vivre sous la forme humaine.

Cette première évolution des arts et du monde social, qui s'opère en Égypte et qui commence le mouvement des sociétés occidentales, est contenue tout entière dans un seul fait psychologique. L'homme prend conscience de sa personnalité et s'affirme lui-même en face de la nature; il commence à se deviner immortel. Pour la première fois, la mort obtient des humains un culte, un empire particulier et distinct de celui de la vie. En conservant les morts avec tant de soin, c'est l'individualité elle-même que les Égyptiens prétendent sauvegarder. L'idée de l'immortalité de l'âme est encore imparfaite chez eux; car ils supposent que, pendant trois

mille ans, l'esprit du mort doit subir une série de métempsycoses animales avant de rentrer dans un corps humain. Mais, si incomplète qu'elle soit, cette doctrine est déjà un progrès immense fait en faveur de la personnalité humaine sur le panthéisme indien. La vie et la mort se distinguent à peine aux yeux du brahme; les hommes ne font qu'un avec la divinité. Les corps sont brûlés et livrés le plus vite possible au torrent de la vie universelle. Il ne s'est élevé dans l'Inde de monument sépulcral que depuis l'invasion du mahométisme. L'Égypte construit les premiers monuments à la mort, et rend par ses tombeaux éternels un premier hommage à l'éternité de l'esprit. Les Grecs attribuaient justement aux Égyptiens l'origine de la croyance à l'âme immortelle. Cette croyance transforme l'architecture et les autres arts en les arrachant aux excès du sentiment de la Nature.

L'architecture idéaliste commence avec les tombeaux. L'art n'a plus désormais pour but exclusif de représenter l'univers, le dieu matière, par un symbolisme confus; il s'affranchit de cette grossière imitation de la Nature pour la subordonner à une destination qui dérive du sentiment tout nouveau de la personnalité humaine. Au lieu d'éclore sans liberté, comme une sorte de végétation particulière, comme une excroissance produite sur l'écorce du monde par le travail de l'homme, l'art veut relever d'un monde invisible, il aspire à manifester l'idéal. Ainsi les tombeaux égyptiens, les pyramides, les labyrinthes avec leurs salles innombrables peuplées de momies d'hommes et d'animaux sacrés, cherchent à représenter l'empire des morts, le royaume de l'invisible; l'architecture a rompu ainsi avec le symbolisme

de la Nature. Elle n'est plus astreinte à telle ou telle forme empruntée au monde animal ou végétal; elle entre dans son ère de liberté. Alors commence l'évolution spiritualiste qui conduira l'art à travers la période grecque et romaine jusqu'à nos cathédrales du moyen âge.

Une marche analogue des idées architectoniques les avait conduits de l'Inde à l'Égypte. Dans l'Orient primitif, les monuments sont souterrains et creusés dans le roc; les cavernes ont été les premiers temples. En Égypte, l'architecture souterraine subsiste, mais les édifices commencent à prendre une grande élévation au-dessus du sol. Outre les pagodes, qui sont tout à fait modernes, on rencontre bien dans l'Inde quelques édifices à forme de tour, mais leur élévation n'a rien de remarquable, et ils sont rares. Les pyramides, les obélisques, les pylones égyptiens attestent une première tendance de l'architecture vers la forme ascensionnelle. Un caractère nous frappe dans les pylones, c'est leurs rapports avec les deux tours qui s'élèvent de chaque côté du portail de nos cathédrales. Les pylones forment l'entrée, la façade des temples et des palais. On appelle particulièrement de ce nom deux constructions massives qui s'élèvent de chaque côté de la porte, séparées entre elles par un fronton horizontal. Ces espèces de tours se rétrécissent en s'élevant; elles parviennent jusqu'à une hauteur assez considérable, sans atteindre cependant les clochers de nos églises. Ainsi le pylone du Rhamsséion de Louqsor, bâti par Sésostris (Rhamsès le Grand), seize cents ans avant J.-C., présente une élévation de vingt-quatre mètres sur une largeur de soixante-trois. Le pylone du grand temple de Karnac a quarante-cinq mètres de hauteur. La grande pyramide de Cheops reste

le monument le plus élevé après l'extrême aiguille de quelques cathédrales. Elle a cent quarante mètres d'élévation. Les tours de l'église de Notre-Dame de Paris n'ont que soixante-six mètres du pavé jusqu'à la balustrade. Cependant, à part les grandes pyramides et quelques pylones, l'architecture égyptienne n'a pas l'aspect ascensionnel, quoique moins exclusivement horizontale que celle des Grecs; elle porte l'empreinte d'une pensée plus religieuse, qui reparaîtra purifiée, agrandie, spiritualisée dans le christianisme, dont les temples sont aussi bâtis sur des tombeaux.

Il est donné, entre tous les arts, à l'architecture de reproduire, dans son histoire, avec la concordance la plus merveilleuse, toutes les évolutions de la conscience et de l'esprit humain. Lorsque dans l'enfance des races le sentiment de la personnalité et de la liberté morale sont encore enfouis dans l'épaisse nuit des sensations, que l'âme ne s'est pas encore nettement distinguée de ses organes, que l'imagination encore toute matérielle tire toute ses impressions du monde extérieur, et ne peut rien concevoir qui soit distinct de la nature visible, l'architecture est encore une œuvre confuse. Elle ne se montre pas à la surface de la terre; elle est confondue avec le sol comme l'âme avec les organes. C'est le temps des excavations immenses, des constructions souterraines qui remplissent la première période orientale dont les hypogées d'Ellora, celles que renferme l'Inde tout entière, nous montrent les produits les plus étonnants. Au sein de ces cavernes immenses dorment les germes de toutes les formes architecturales. Tous les arts sont contenus en puissance dans cet incohérent assemblage de galeries, d'escaliers, de salles, de portiques.

dans cette monstrueuse confusion de détails empruntés à tous les êtres de la nature que la statuaire étend sur les parois de ces hypogées, comme le lichen et la mousse s'étendent sur le granit primitif. Ainsi sommeillent dans le vigoureux organisme des races jeunes, dans l'épais amalgame de sensations, d'instincts et d'images qui s'agitent dans ces consciences d'enfants, les germes des idées, des notions morales, des déterminations libres et réfléchies.

A mesure que la pensée se dégage des sensations et la liberté des instincts, à mesure que la religion s'élève d'un grossier panthéisme à la notion d'un dieu distinct de l'univers, l'architecture surgit à la surface du sol; elle développe des formes plus libres de l'imitation du règne organique; elle s'inspire davantage des lois géométriques et d'un type emprunté au règne invisible; elle commence à s'élever vers le ciel, comme l'intelligence humaine vers la région des idées abstraites, vers les notions d'une âme immatérielle et d'un dieu pur esprit. Cette première efflorescence du spiritualisme, ces jets déjà si vigoureux de la pensée vers le monde immatériel s'expriment dans l'architecture égyptienne par les lignes ascensionnelles de l'obélisque, du pylone, de la pyramide.

Mais avant de s'élancer dans les hautes régions du spiritualisme absolu, l'humanité a besoin de vivre au sein d'elle-même, de prendre une conscience nette de ses forces, de ses besoins. Complétement affranchi alors du joug de la nature extérieure qui pèse sur les religions panthéistes, l'esprit considère toute chose dans ses rapports avec la forme, avec les besoins, avec les idées de l'homme. Les divinités elles-mêmes, incarnées jusque-là dans les

éléments, se revêtent de la figure humaine. Les temples qu'on leur bâtit sont réglés sur des proportions moins gigantesques, mais plus régulières et plus belles. La Grèce nous offrira le modèle de cet art, qui remplit les conditions de la beauté parfaite sans prétendre au sublime. L'architecture, en Grèce, ne s'enfonce plus sous la terre; elle ne monte pas encore vers le ciel; elle s'épanouit librement sur les collines; elle ne s'étend pas sur d'aussi vastes surfaces que les monuments égyptiens; plus contenue, mais plus harmonieuse, elle reflète le bon sens, le rationalisme des Grecs. Sagesse toute humaine, qui ne se perd point dans les nuages, qui fonde la clarté et la beauté dans l'ordre du fini, et n'entraîne point les âmes dans cet ordre plus élevé, mais plus vague et plus orageux que le spiritualisme absolu ouvrira aux arts et aux sentiments modernes.

CHAPITRE II

LES LIVRES HÉBRAÏQUES

I

Les arts ont l'idéal pour principe et pour fin, mais leur développement est sous la dépendance du sentiment de la Nature. L'exemple du monde hébraïque suffirait à prouver que les plus hautes idées morales et la religion elle-même sont impuissantes à susciter les arts quand la divinité a fait un divorce absolu avec le monde extérieur. La poésie seule est de tous les temps, de toutes les religions et de tous les climats; car elle est l'homme lui-même.

Voilà un peuple qui possède une admirable poésie et qui n'a pas produit une œuvre d'art. L'Égypte n'a laissé que des monuments, Israël n'a laissé qu'un livre; mais ce livre est la Bible.

Riche d'une merveilleuse littérature, l'Inde n'enfanta dans les arts que des ébauches; essais gigantesques, et qui rappellent ceux de la Nature quand elle préparait la venue de l'homme dans les âges antédiluviens. Tous les arts, dans l'Orient primitif, restent comme enfouis en des germes monstrueux. C'est que le sentiment de la Nature nécessaire à leur éclosion ne suffit pas à leur

progrès; ils suivent aussi toutes les évolutions de la conscience et de la liberté, et le panthéisme indien écrasait la personnalité humaine. L'architecture règne en Égypte, car le sentiment de l'individualité et de l'immortalité vient de s'éveiller dans les âmes. Ce premier essor des arts de la forme est d'une telle puissance qu'il domine, qu'il étouffe pour ainsi dire les arts de la parole; et la grande architecte de l'Orient, l'architecte par excellence, l'Égypte, est restée muette devant la postérité; elle ne lui parle que dans ses pages de granit; nul grand poëme, nul grand livre égyptien ne sont venus prendre place au-dessous des prodigieux poëmes de l'Inde et du livre d'Israël.

Pour contraster avec la silencieuse Égypte, adoratrice de la Nature, cette nation de prophètes qui, sous la dictée de l'Esprit-Saint, écrivit le livre éternel, n'a pas laissé une statue, pas un vestige d'art, pas une ruine.

Mais, nous dira-t-on, l'absence de ruines ne prouve pas l'absence d'une antique architecture; l'absence de livres conservés ne prouve pas qu'aucun livre ne fut écrit. Israël eut un temple, il est vrai, mais il n'eut pas d'architecture caractérisée et qui dans l'histoire de l'art marque un ordre spécial entre ceux de l'Orient. Toutes les œuvres qui méritent de faire partie du patrimoine intellectuel de l'humanité sont douées d'une force propre qui les conserve sous la garde de la Providence; dussent-elles être oubliées pendant des siècles pour reparaître au jour voulu, comme ont reparu de notre temps les ruines de Ninive, comme le *Zend-Avesta* reparaissait à la fin du dix-huitième siècle, sous la main d'Anquetil-Duperron, comme la poésie et la philosophie de l'Inde nous ont été rendues par ses conquérants britanniques,

Le temps et les invasions se sont brisés contre les monuments de l'Égypte; ces temples avaient pour eux leur solidité matérielle et leur signification morale, double gage de durée pour les œuvres de l'architecture. La mort est juste; car elle est dans la main de Dieu. Tout ce qui s'était perdu de nécessaire à la philosophie de l'histoire est à peu près retrouvé, ou se retrouvera successivement; comme se retrouvent dans les assises de notre globe les matériaux indispensables au génie pour reconstruire les premiers âges de la création. Aucune grande œuvre primitive, temple ou poëme, n'a été abolie, qui aurait pu nous montrer l'esprit humain sous un jour essentiel à connaître et que nous ignorions encore. L'histoire n'est pas faite, il est vrai; mais soyons sans crainte, les documents ne lui manqueront pas. Dieu et la sainte curiosité de l'homme y pourvoiront.

Les diverses restitutions du temple de Jérusalem, essayées d'après la Bible et les traditions juives, la description de l'arche, du tabernacle, des vases sacrés, donnée par l'Écriture, sont loin de prouver que les Israélites aient jamais eu des arts originaux et notablement distincts des arts de l'Assyrie et de la Perse, de la Phénicie et de l'Égypte. Placés entre ces deux derniers pays si industrieux, les Juifs ne possédèrent même pas des ouvriers habiles dans les arts mécaniques, puisque Salomon fut obligé d'avoir recours à des constructeurs tyriens. Son œuvre, d'ailleurs, ne pouvait avoir une physionomie profondément originale et dogmatique, car elle ne sortait pas, comme les temples des autres peuples, des entrailles mêmes de sa religion.

Le vrai temple du Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, c'est le tabernacle, c'est la tente des nomades et

des pasteurs. Jéhovah n'eut pas d'autre demeure pendant sept cents ans après la sortie d'Égypte. La construction du temple, au lieu d'affermir la foi hébraïque, fut suivie de près par le schisme, et les accès d'idolâtrie des enfants d'Israël devinrent plus fréquents. Restent comme seuls monuments essentiels du culte judaïque l'arche sainte, le tabernacle, le chandelier d'or, les autres vases religieux et les vêtements sacerdotaux décrits dans l'Exode avec assez de détails pour que l'imagination puisse les restituer exactement. On a prétendu que l'arche israélite était une imitation des barques sacrées de l'Égypte; rien dans la forme donnée par la Bible ne rappelle ces vaisseaux, dont l'image se retrouve sur plusieurs bas-reliefs. A part le tabernacle, motif architectural dérivé des tentes communes à toutes les populations voisines de l'Égypte, et qui se remarque, en effet, dans plusieurs sculptures et peintures égyptiennes, ce n'est pas des bords du Nil que semblent empruntés les détails les plus caractéristiques des monuments religieux mentionnés dans l'Exode. Les Hébreux ne dérobèrent des vases sacrés de l'Égypte que le métal; aucun des objets symboliques de ce culte de la vie animale ne pouvait s'adapter au culte de Jéhovah. Malgré le voisinage des temples égyptiens et tout ce que les ouvriers israélites purent en emporter de traditions techniques, c'est plutôt vers les arts de l'Assyrie et de la Perse que l'esprit est ramené par la description des figures et des ornements les mieux caractérisés par les règlements de Moïse. Les pommes de pin et les lis qui composent les tiges du chandelier à sept branches sont prodigués dans les sculptures ninivites. Les Chérubins, dont les ailes déployées entourent le propitiatoire, ont plus d'af-

finité avec les Amschaspands de la Perse qu'avec aucun des symboles égyptiens. Mais ce qui frappe le plus, soit dans le tabernacle, soit dans le temple, c'est la rareté des détails emblématiques qui équivaut presque à la nudité absolue. Tant le législateur des Hébreux redoutait ce qui aurait pu donner prise à l'idolâtrie, tant le culte de l'immatériel Jéhovah repoussait tout ce qui l'eût fait confondre, lui, suprême et libre Créateur, avec un des éléments de sa création.

Tous les dieux de l'Orient les plus rapprochés du pur esprit, l'incorruptible Indra, le lumineux Ormuzd, gardent quelque chose de la Nature; n'eussent-ils d'autre corps que l'impalpable lumière. Jéhovah est par excellence l'impalpable et l'invisible; pour se manifester à son peuple, il n'a revêtu d'autre forme que la parole. L'Inde, en prodiguant à son dieu les noms les plus purs, en l'appelant celui qui existe par lui-même, celui qui fut et qui séra, lui dit aussi avec une foi littérale : « La lune et le soleil sont tes yeux, le deux gémeaux sont tes oreilles, l'univers entier est ton corps, le sol de la terre est ta fermeté, le feu est ta colère, la nuit c'est ton œil fermé, le jour c'est ton œil ouvert. » C'est ainsi qu'à la fin du *Ramayana* les dieux parlent au grand Vishnou, incarné dans Rama. « Au lieu que la Nature n'est pas même un vêtement pour Jéhovah; il peut la refaire, la briser, s'il lui plaît. Les vents ne sont pas son souffle, ils sont ses envoyés; les étoiles ne sont pas ses regards, elles sont ses esclaves. Le monde n'est pas son image, il n'est pas son écho, il n'est pas sa parure, il n'est pas sa lumière, il n'est pas sa parole, qu'est-il donc? Il n'est rien devant lui[1]. »

1. Edgard Quinet, *le Génie des religions.*

Les dieux des nations, enfantés et nourris dans les climats les plus divers, ont pris la forme de leur berceau; leurs images se composent de traits empruntés à telle ou telle portion du globe et de la matière, parce que ces images ne sont que des idoles. On a pu dire d'eux, sans amoindrir leur majesté : Ceux-ci ont été révélés par l'océan; ceux-là par la vie organique; cet autre par la lumière; il a pour image le feu, la plus pure, la plus immatérielle de toutes les idoles; mais, enfin, c'est une idole. Le Dieu d'Israël n'a pas d'image; on ne saurait prétendre qu'il a été révélé par une voix de la Nature, pas même par la sublime et terrifiante immensité du désert. Il lui a plu de mettre entre son peuple et l'idolâtrie de la Nature cette formidable barrière, l'étendue vide et brûlante; mais c'est lui-même qui, dans une solitude absolue avec le premier homme, dans un tête-à-tête renouvelé avec Moïse, s'est révélé à la conscience sans emprunter aucune des voix de la création. Peut-on dire, même des faux dieux de l'Orient, que la Nature a fait autre chose que leurs informes statues? Ce qui subsiste en eux de vérité et de vie, n'est ce pas un souffle égaré du Jéhovah de l'Éden? L'idée qui les maintient au-dessus du néant n'est-elle pas antérieure, dans la raison et dans la tradition humaine, à tous les enseignements de l'univers visible? Le spectacle de la nature a été indispensable à l'homme pour qu'il pût élever un temple à la divinité, se faire d'elle une image qui redoublât sa ferveur en charmant son imagination, enrichir son culte d'ornements splendides et de pompeuses cérémonies; mais la révélation même de la divinité est un fait supérieur, étranger au monde visible, comme l'esprit de l'homme est supérieur au reste de la création. La Nature

donne à tout, à la religion elle-même, l'enveloppe matérielle, le corps, les détails, les accessoires. Mais il y a quelque chose qui reste toujours en dehors et au-dessus de la nature et qui la commande, deux libertés qui se jouent de la matière : Dieu et l'esprit humain.

Et cependant, appliquée aux arts, aux institutions politiques, aux cultes eux-mêmes, à tout ce qui se développe dans le temps et dans la Nature, cette théorie des climats, déjà ancienne et renouvelée avec tant d'éclat dans le *Génie des religions*, est profondément juste si on la contient dans certaines limites. Au-dessus de ce que le monde sensible offre aux arts d'enseignements et de matériaux nécessaires, maintenez la préexistence et les droits de l'invisible idéal; au-dessus des nécessités que toute terre impose à la nation qui l'habite, affirmez la liberté morale; au-dessus des figures idolâtriques imprimées dans l'imagination des races par les beautés ou les terreurs du monde visible, reconnaissez l'inaltérable tradition du Dieu pur esprit remontant au premier colloque de l'âme humaine avec Jéhovah dans les jardins de l'Eden, et vous serez strictement vrai en attribuant à la Nature, en faisant germer d'elle tout ce qui n'est pas le pur idéal, tout ce qui n'est pas la raison et la liberté humaine, tout ce qui n'est pas le Dieu infini et la révélation chrétienne.

Il est certain que toutes les religions de l'Orient primitif, excepté le Mosaïsme, sont des révélations de la Nature, en ce sens que dans aucune d'elles l'idée de Dieu n'est jamais nettement distincte de celle de l'univers. Ce dieu, qui reste ainsi incorporé à sa création, a nécessairement pour figure, aux yeux d'un peuple, les objets naturels qui entourent l'homme et qui le frappent le

plus souvent d'admiration ou de terreur : ici les montagnes inondées de lumière et couvertes de neiges immaculées ; ici les flots capricieux de l'océan ; ici le fleuve ; ici les forêts fourmillantes de vie et les animaux gracieux ou formidables. De ces images des dieux, imprimées dans les imaginations par la Nature, naissent tous les arts à mesure que le culte se développe. Les arts seront plus ou moins purs et voisins du vrai beau, selon qu'une raison plus pure, un plus noble exercice de la liberté morale aura conservé dans la race un plus haut sentiment de l'idéal, un rayon plus pur de la révélation primitive ; selon qu'une nature plus belle, mieux appropriée par la Providence aux peuples qu'elle prédestine, viendra prêter aux imaginations de plus heureux secours, de plus nobles éléments pour la création des arts et de la poésie.

Sans porter atteinte à la liberté humaine, Dieu impose à chaque race un climat et un sol, comme il impose à chaque homme un corps et les exigences d'un tempérament particulier. C'est être à la fois dans la philosophie de l'histoire et dans la religion de la Providence, que de croire que les tempéraments des races, leurs berceaux et leurs territoires ne leur sont pas distribués au hasard. Dieu a semé chaque homme et chaque peuple dans le terrain où ils peuvent produire leurs meilleurs fruits et contribuer le plus abondamment à la moisson du genre humain ; mais il les a laissés libres de prévariquer. Si dans l'ordre du développement moral et religieux de la création, le peuple choisi pour conserver l'idée du Dieu un et pur esprit, du Dieu libre, personnel, indépendant de ses œuvres, a été placé longtemps sous la sauvegarde du désert, afin que la sainte idée fût mieux préservée de

tout alliage avec les images impures du polythéisme et du panthéisme, est-ce à dire que le désert lui-même ait été le révélateur? Faut-il, par une hérésie inconcevable chez de grands esprits, retirer à l'âme humaine son activité propre, à l'âme divine sa toute-puissance, son initiative éternelle, sa liberté, pour investir l'univers et la matière du don de produire la pensée et d'engendrer l'idéal sans le secours d'un idéal antérieur et d'une pensée créatrice!

Non, l'éternel Jéhovah, ce Dieu un et sans figure, n'est pas né du désert et du sentiment de la vide immensité, comme les idoles monstrueuses de l'Égypte et de l'Inde sont nées des fanges du fleuve et des chaudes ténèbres de la forêt tropicale, comme la Vénus aphrodite est née des rives élégantes de la mer Ionienne! Jéhovah a créé le désert, il l'a donné pour asile à son peuple; par la même raison qu'il a donné un berceau choisi et des organes d'élection aux âmes de ses apôtres, afin de venir en aide à notre faible liberté humaine, afin de mettre une barrière, une cuirasse entre l'esprit de ce peuple ou de ces hommes et les enivrantes séductions de la nature et de la chair.

L'éducation de la race d'Abraham dans le désert, au milieu des éblouissements de la lumière sans borne, ne préserva pas tous ses enfants de l'idolâtrie et des ténèbres; mais elle sauva la loi de Dieu sans attenter à la liberté de l'homme.

L'esprit humain a été distribué à des races différentes, et ces races ont été placées sous l'influence des climats et des sites les plus divers, afin que chaque faculté de l'intelligence se développât dans un milieu qui lui fût propre et s'épanouît sous sa couleur originale, afin que

la variété des œuvres et de la pensée de l'homme répondît à l'infinie variété des œuvres de Dieu. Dieu n'a pas voulu s'imposer à la raison humaine par une révélation foudroyante; il a respecté notre libre arbitre. La vérité est une et les croyances des hommes sont diverses; si la sagesse divine a laissé se produire mille erreurs monstrueuses quand il eût suffi d'un éclair pour créer entre les peuples l'unité de foi, c'est qu'elle a prisé bien haut tout ce que l'homme acquiert par ses seules forces, et que les erreurs elles-mêmes coopèrent souvent à la pleine conquête de la vérité. Dieu a voulu que l'homme fît siennes la vérité, la beauté, la félicité; pour qu'elles appartiennent mieux à l'homme, l'homme doit les enfanter au prix de la souffrance, au prix de l'erreur et dans une série de chutes et d'expiations. De là cette prodigieuse divergence entre les religions, entre les mœurs, entre les aptitudes qui fait de chaque peuple un être à part dans l'histoire, sans le placer en dehors de l'harmonie providentielle; qui fait concourir les génies les plus opposés à l'expression du même idéal; de telle sorte que l'humanité, prise dans son ensemble, est l'image de Dieu sur cette terre et que chaque homme régénéré par la foi devient un des membres du Christ rédempteur. De là, chez les races et dans les génies les mieux doués, tant de lacunes et d'infirmités nécessaires qui ne permettent à aucun peuple, à aucun temps, à aucun homme, de renfermer l'esprit humain tout entier et de manifester l'idéal dans sa plénitude. La gloire des arts est donnée à ceux-ci, à d'autres la vertu militaire, à d'autres la métaphysique ou l'industrie; ceux-là même qui par une élection divine sont rendus, comme le peuple juif, dépositaires des plus hautes vérités religieuses, les possèdent

souvent comme un trésor fermé et sans tirer d'elles toutes les richesses morales qu'elles devraient produire.

L'art est une de ces richesses qui germent de l'idée religieuse; c'est la fleur d'une religion, comme l'héroïsme et la sainteté sont ses fruits. Condamné à la rude éducation du désert et de la vie nomade, trop grossier et personnel pour devenir un artiste sans adorer ensuite l'œuvre de ses mains, Israël fut privé d'architectes et de statuaires, afin d'être garanti contre les idoles. L'esprit humain n'y a rien perdu; sans parler de la foi conservée et pour nous réduire au point de vue de ce livre, Israël fut plus qu'un artiste, il fut un prophète; il fut, dans l'antique Orient, le grand ouvrier de la parole. A côté de l'Égypte immobile et muette au milieu de ses monuments innombrables, la race de Jacob entonne à la louange du Dieu invisible des hymnes qui ne se tairont plus jusqu'à la dernière heure de l'humanité. Elle écrit la Bible, c'est-à-dire la plus haute poésie de l'antiquité et peut-être de tous les siècles.

La théologie, l'histoire, la morale des saintes Écritures sont au-dessus de notre domaine et de l'objet de cette étude. Respectueusement soumis aux interprétations de l'Église sur ces hautes matières, nous n'adresserons à la Bible que des questions littéraires, restreignant même ce grand sujet à un ordre d'idées tout spécial. Quel est dans la poésie des Hébreux le rôle du sentiment de la Nature? de quelles habitudes particulières de l'esprit dérivent cette abondance d'images, cette richesse de couleurs que l'on rencontre souvent dans les livres sacrés? Toute poésie, du moins toute poésie primitive emprunte à la nature un système entier de symboles: la Bible a-t-elle un symbolisme qui lui soit propre?

Un dieu sans figure, une religion sans images, et qui pût se passer de temple pendant plusieurs siècles, une société sans art, sans statuaire, sans peinture, supposent chez une race une grande indépendance vis-à-vis du monde extérieur. Le peuple juif ne fut rien moins pourtant qu'un peuple idéaliste; il fut, et l'Écriture nous le présente comme tel, il fut très-matériel. Mais l'asservissement aux sens exclut, bien loin de les produire, les délicates affinités de l'âme avec la fleur des choses, la sympathie et la communion de l'esprit avec les beautés de l'univers visible. L'Inde concilia l'ascétisme avec le culte de la nature; l'Hébreu, charnel et nullement ascétique, adora le pur esprit et goûta fort peu les charmes poétiques de la création. Le nombre, la profusion même des images semées dans le style des prophètes et des chroniqueurs sacrés sont inhérents à la parole asiatique; ces images n'ont pas toujours dans la Bible un caractère particulier et original; elles ne témoignent pas d'un symbolisme propre à la race d'Israël, d'une communication habituelle de l'âme de ce peuple avec la nature.

II

La poésie ne saurait créer un symbolisme original et s'imprégner d'un profond sentiment de la nature qu'à deux époques et sous deux conditions très-opposées, en dehors desquelles se trouvait la race d'Israël. Quand les dieux d'une nation ont leurs racines dans la nature, ne sont autre chose que les divers éléments, les forces diverses de l'univers visible, en un mot, dans toutes les religions qui participent du panthéisme, les objets na-

turels prennent forcément une valeur représentative des idées morales; la métaphysique, la psychologie peuvent s'écrire avec des images. Le symbolisme jaillit alors des entrailles de la religion et, avec la religion, des profondeurs de la nature.

A l'autre extrémité de l'histoire, quand la nature est explorée à fond par la science, lorsque, dans une société vieillie, l'âme humaine se sent attirée au dehors par la curiosité et par l'ennui, qu'une profonde mélancolie se mélange comme chez nous à l'orgueil du savoir, un sentiment de la Nature s'éveille dans les imaginations, fort peu semblable au sentiment primitif, mais également profond et capable aussi d'inspirer une puissante poésie.

L'adoration de la Nature dont s'enivra le haut Orient, et qu'expriment si complétement les livres de l'Inde, vient expirer sur les limites du monde asiatique dans le polythéisme grec. Les poëtes grecs portent encore le sentiment du divin dans l'étude du monde extérieur. Plusieurs des figures qu'ils emploient sont à la fois des symboles religieux et des images de la Nature; car tels de leurs dieux et de leurs déesses ne sont autres que la Nature elle-même. Le polythéisme hellénique, tout en divinisant l'humanité, n'abolit pas encore pleinement le culte des forces élémentaires et du monde extérieur à l'homme. Les Olympiens conservent les marques de leur parenté avec les dieux de l'Inde, de la Perse, de la Phénicie et de l'Égypte. Chacun d'eux, outre son domaine moral, a ses possessions terrestres et représente à la fois une faculté, une vertu de l'esprit humain et l'un des règnes, l'une des puissances primordiales de la Nature. Les images naissent en foule sous les pas de ces dieux; chacun a ses couleurs, ses formes, ses symboles

privés ; de même que chaque sol a ses fleurs. Car tous les dieux ont un sol qui leur appartient, une région particulière sur la terre comme dans le ciel, dans l'univers visible comme dans l'âme humaine.

La création tout entière appartient à Jéhovah ; mais qu'est-elle devant lui ? moins qu'un grain de sable devant l'homme. Jéhovah ne revêt aucune figure, il n'a pas d'image préférée ; tout au plus peut-on supposer que certains lieux ont trouvé grâce devant lui, car c'est de là que sa parole s'est fait entendre au peuple élu. Mais quelle est la créature qui peut lui servir de signe et d'interprète ? Il ne s'exprime point par l'intermédiaire d'un oracle, par la voix du vent ou du fleuve, par le vol d'un oiseau sacré, ou le rayonnement d'un astre ; pas même par le grondement de la foudre : il parle directement à ses prophètes. Quand ils doivent transmettre au peuple d'Israël les bénédictions ou les menaces divines, les prophètes ne chargeront pas de parler pour eux les objets inanimés et les créatures terrestres ; ils s'expriment en langage direct, sans allégories essentielles, rejetant l'idolâtrie des symboles. Les images dont leur style est semé s'étendront sur le tissu de leur discours comme une broderie distincte de la trame, comme les détails de la riche ornementation orientale couraient sur les rideaux du tabernacle et sur les murailles du temple de Salomon. Mais point de statues, point de peintures symboliques dans ce temple, aucun signe matériel des idées morales qu'il abritait, rien qui associât la nature au culte de l'invisible.

Nous allons soulever d'unanimes objections ; le style biblique est chez nous le synonyme du style coloré, du style à grandes figures. La splendeur des images parut

jusqu'à ce jour le propre de la poésie biblique, tant que les autres poésies primitives de l'Orient ne furent pas retrouvées. L'abondance, la profusion des métaphores dans la Bible ne saurait être contestée; il s'agit de savoir si ces figures jaillissent d'un sentiment exact, vif et profond des choses visibles, si l'ensemble de ces signes constitue un véritable symbolisme de la Nature, si le sens donné aux objets par le poëte n'est pas fréquemment arbitraire, comme venant d'un esprit qui dédaigne le signe matériel tout en l'employant pour frapper le vulgaire. Il s'agit, en un mot, de juger si l'arbitraire qu'exerce Jéhovah dans la Nature n'est pas imité par les écrivains sacrés lorsqu'ils choisissent dans le paysage et le monde matériel les nombreux ornements de leurs discours et l'enveloppe vivante de leur pensée.

Il faudrait se livrer sur la poésie des Hébreux à une critique minutieuse qui sort du cadre de cet ouvrage, dénombrer et discuter longuement des comparaisons et des métaphores pour prouver de quelle liberté, de quel arbitraire absolu les écrivains sacrés ont usé vis-à-vis de la Nature dans le choix de leurs images. Les mêmes signes sont employés par eux pour exprimer les idées les plus diverses. Préoccupés avant tout de l'esprit et du but moral, ils ne donnent pas au monde visible une attention suffisante pour se pénétrer de ses harmonies véritables et découvrir le sens exact du langage qu'il parle au cœur humain. En un mot, les divers objets de la Nature, qui chez la plupart des autres peuples ont une signification déterminée dans la religion et par suite dans la littérature, et qui représentent toujours à l'imagination des poëtes les mêmes attributs de

la divinité, les mêmes facultés, les mêmes sentiments, les mêmes situations de l'âme humaine, reçoivent dans la Bible une signification beaucoup moins arrêtée, beaucoup plus variable, plus arbitraire que dans les autres monuments littéraires du monde ancien.

On peut trouver les preuves de cette assertion dans un ouvrage écrit avec un talent distingué, et qui dans un but de pure piété étudie le *Symbolisme de la Nature* en l'interprétant d'*après l'Écriture sainte et les Pères*[1]. L'éminent et vénérable auteur ne se propose que l'édification morale. Il n'a pas l'intention de faire une étude littéraire des livres sacrés; et peut-être conclurait-il contre notre opinion. Mais les exemples, qu'il réunit en grand nombre, du symbolisme tiré de la Nature par les auteurs sacrés, n'en sont pas moins, à notre avis, un frappant témoignage du peu de fixité et d'exactitude, de l'espèce d'incohérence dans les images qui nous frappent chez les poëtes hébraïques. Citons rapidement quelques exemples : La lune est dans l'Ecclésiaste le symbole de l'insensé : « L'insensé change comme la lune. » Elle représente, selon saint Augustin, la faible raison humaine dépourvue de la foi ; mais elle signifie aussi la beauté de l'Église dont il est écrit au cantique « qu'elle est belle comme la lune, » *speciosa ut luna*. Le feu est alternativement pur et impur ; le vent est le souffle du bon et du mauvais esprit ; la neige est l'image de la pureté ou du refroidissement des âmes. Le lion est à la fois l'image du Christ qui sauve et du démon qui dévore.

De ces exemples que l'on pourrait multiplier à l'infini, concluons que les écrivains sacrés ont toujours tenu leur

1. *Étude sur le Symbolisme de la Nature interprété par l'Écriture sainte et les Pères*, par Mgr de la Bouillerie, évêque de Carcassonne.

esprit dans une indépendance souveraine de la Nature, comme l'âme du juste est indépendante de sa chair ; ils ont pris, çà et là, dans le monde extérieur, des signes éclatants et les ont contraints à servir leur pensée, malgré de fréquentes révoltes. S'il est permis, en certaine mesure, à la critique, de juger des œuvres originales par les imitations qui en sont faites, le style habituel des auteurs ecclésiastiques nourris de l'Écriture sainte peut nous fournir de nombreux arguments. Très-imagés en général, les livres de piété, les prédications, les actes épiscopaux ne s'astreignent pas à une étroite exactitude dans leurs nombreuses métaphores ; et parmi les causes de ce dédain de la réalité visible et de la justesse pittoresque on peut placer en première ligne la fréquentation des psaumes et de la poésie biblique.

Jamais la Bible ne cherche à peindre, malgré le luxe d'ornements et de couleurs commun aux poëtes sacrés. C'est de l'ornementation à la façon orientale moderne, de provenance sémitique comme la littérature qui nous occupe ; ce sont des arabesques, mais jamais des paysages et des portraits. A-t-on remarqué qu'il n'existe pas dans la Bible une seule description de site ou d'objet naturel assez détaillée et assez précise pour être traduite par la peinture et faire tableau ? Il faut que le peintre, sur de vagues indications, imagine le paysage et le crée de toutes pièces. Il n'en est pas ainsi des poëtes grecs, quoique visant fort peu au réalisme. On trouve dans Homère, dans Pindare même, bon nombre de tableaux tout faits, non pas seulement des tableaux d'histoire, mais de vrais paysages, très-sobres, très-brefs, mais très-exacts.

Les descriptions et les tableaux sont d'une poésie his-

toriquement plus avancée; ils rentrent dans le domaine de l'épopée, et la Bible, quoique pleine de récits, appartient surtout à l'ordre lyrique. Cette forme, si usitée dans le lyrisme primitif, l'énumération, la nomenclature, la litanie, est celle d'un grand nombre de prières et d'exhortations dans l'Écriture. Quand les poëtes sacrés font intervenir dans leurs chants les objets de la Nature ils se contentent de les nommer, ils ne cherchent ni à les grouper, ni à les décrire.

« Soleil et lune, louez le Seigneur; étoiles et lumière, louez-le toutes ensemble.

« Louez-le, ciel des cieux, et que toutes les eaux qui sont au-dessus des cieux louent le nom du Seigneur.

« Louez le Seigneur, ô vous qui êtes sur la terre, vous dragons, et vous tous abîmes d'eaux.

« Feu, grêle, neige, glace, vents, qui excitez les tempêtes, vous tous qui exécutez sa parole;

« Vous montagnes, avec toutes les collines, arbres qui portez du fruit avec tous les cèdres;

« Vous bêtes sauvages, avec tous les autres animaux, vous reptiles et vous oiseaux qui avez des ailes[1]. »

Ou bien encore ce cantique des trois jeunes Israélites dans la fournaise, au livre de Daniel :

« Eaux qui êtes au-dessus des cieux, bénissez toutes le Seigneur, louez-le et relevez sa souveraine grandeur dans tous les siècles.

« Soleil et lune, bénissez le Seigneur, etc. Étoiles du ciel, etc. Pluies et rosées, vents et souffles de Dieu, feux et chaleurs de l'été, froids et rigueurs de l'hiver, rosées et brumes, gelées et froidures..., glaces et

1. Psaume CXLVIII.

neiges..., nuits et jours..., lumières et ténèbres..., éclairs et images, bénissez le Seigneur, etc. — Que la terre bénisse le Seigneur, qu'elle le loue et relève sa souveraine grandeur dans tous les siècles. Plantes qui naissez de la terre, bénissez, etc. Montagnes et collines..., fontaines..., mers et fleuves..., baleines et poissons qui vivez dans les eaux..., oiseaux du ciel, bêtes privées ou sauvages, bénissez toutes le Seigneur, louez-le et relevez sa souveraine grandeur dans tous les siècles. »

Les patriarches et les prophètes qui chantaient ces sublimes cantiques visaient plus haut qu'à l'imagination ; leur but c'est l'exaltation morale. Il s'agit pour eux d'ébranler l'âme et de la soulever vers Dieu, de l'arracher à ses sens et au monde visible, bien loin de l'attirer vers la Nature. Qu'ont-ils besoin de peindre et de parler aux yeux par l'exactitude et la vivacité du coloris, pourvu qu'ils saisissent le cœur par la force et l'impétuosité de la pensée ! Le caractère profondément spiritualiste et moral de la Bible, toujours dogmatique, même dans les récits, exclut le souci de la description et de la justesse plastiques.

Le plus délicatement imagé et le plus pittoresque des livres hébreux est sans contredit le Cantique des cantiques de Salomon. C'est qu'en dehors du sens mystique que les théologiens lui attribuent, et avant d'être pris comme une allégorie de l'union du Christ et de son Église, ce beau poëme eut évidemment une signification tout humaine. Il est né d'une inspiration fort peu dogmatique et moins austère que le reste de la Bible ; il ne contient ni préceptes, ni menaces et n'enseigne rien autre chose que le pur amour. S'il a Dieu seul pour objet, ce n'est pas, certes, pour objet direct. Contrairement à la

voie suivie par les autres Livres sacrés du Mosaïsme et du Christianisme, c'est à travers la nature, et non pas en lui lançant l'anathème, que ce poëme prétend conduire le cœur du fidèle vers le souverain invisible. Mais dans ces effusions même de l'épouse et du bien-aimé, si prodigues des plus vives, des plus éblouissantes images, combien éclate la profonde différence du génie oriental hébraïque, si peu plastique, avec le génie grec et tout le génie de l'Occident qui doivent porter si haut la peinture et la statuaire? En cédant à un sentiment moins sévère des beautés du monde extérieur, c'est vers l'Inde et non vers la Grèce que penchera le poëte d'Israël. Il peindra avec des couleurs qui émeuvent tous les sens à la fois, qui dispersent l'imagination sur toutes les choses ayant vie, au lieu de la concentrer sur une figure nettement circonscrite et que le ciseau peut reproduire. Dans leurs accès d'idolâtrie, les enfants d'Israël iront aux religions de la Nature, telles que les pratiqua l'Orient, et non pas vers les dieux à forme humaine de l'Occident et de la Grèce. Combien diffèrent des portraits d'Homère le tableau suivant que fait la Sulamite de son époux! Nous sommes en pleine poésie de l'Inde ; ce n'est pas un sculpteur athénien ou un peintre de la renaissance qui devra reproduire cette figure dessinée par la poésie biblique ; n'est-ce pas plutôt un des artistes qui sculptaient et peignaient sur les parois des hypogées les idoles de l'Orient primitif?

« Mon bien-aimé éclate par sa blancheur et par sa rougeur, il est choisi entre mille.

« Sa tête est un or très-pur, ses cheveux sont comme les jeunes rameaux des palmiers, et ils sont noirs comme un corbeau.

« Ses yeux sont comme les colombes auprès des ruisseaux, qui ont été lavées dans du lait, et qui se tiennent sur le bord d'un grand courant d'eau.

« Ses joues comme de petits parterres de plantes aromatiques qui ont été plantées par les parfumeurs; ses lèvres sont des lis qui distillent la myrrhe la plus pure.

« Ses mains sont d'or et faites au tour, et elles sont pleines d'hyacinthe; sa poitrine est d'un ivoire enrichi de saphirs.

« Ses jambes sont des colonnes de marbre posées sur des bases d'or. Sa figure est comme celle du Liban, et il se distingue comme les cèdres.

« Le son de sa voix a une admirable douceur, et enfin il est tout aimable; tel est donc mon bien-aimé, celui que j'aime, ô filles de Jérusalem. »

Une aussi chaude couleur prodiguée dans tout le poëme atteste surtout la vivacité des sensations, sous un climat brûlant qui dore tous les objets de la plus ardente lumière; rien n'y témoigne de cette intimité morale avec la nature qui peut se produire sous toutes les latitudes, selon le tempérament des races, et qui permet aux poëtes d'associer le monde visible aux émotions de l'âme, et l'âme aux phénomènes extérieurs. Cette étroite sympathie qui s'établit parfois entre l'esprit de l'homme et les sites environnants, qui fait participer les objets inanimés à nos joies et à nos tristesses en acceptant d'eux des impressions pareilles à celles qu'on leur attribue; en un mot, le vrai sentiment de la Nature sous sa forme primitive et sous sa forme moderne suppose l'un ou l'autre de ces deux penchants : la contemplation ou la rêverie. Ne cherchez ni rêverie, ni tendresse dans le génie passionné, charnel et positif

de la race d'Abraham. Serait-ce de la méditation et des facultés contemplatives que jaillit la parole entraînante de ses prophètes? Israël ne médite pas plus qu'il ne rêve; il n'a pas eu d'artistes, il n'a pas eu de philosophes. L'éloquence de ses poëtes, si haute, si morale, si lumineuse, ne jaillit d'aucune autre source que de la passion elle-même, une passion tout intellectuelle, l'ardent amour de Dieu, de sa loi, de son peuple élu.

Aucun des ouvrages de l'esprit ne porte moins les caractères de la méditation; rien ne dérive chez les prophètes d'une étude des faits et du monde extérieur à l'homme; tout s'élance des profondeurs de la personnalité, de l'intimité d'une âme obsédée par une pensée unique; tout semble donné, imposé à l'esprit par une force supérieure, tout procède en un mot de l'inspiration. Le poëte sacré se ferme volontairement le monde extérieur; rien ne doit troubler son tête-à-tête avec Jéhovah; il n'a pas à consulter la nature visible; il écrit sous la dictée du Très-Haut.

Oublions un moment, s'il est possible, que la littérature d'Israël est tout entière l'œuvre du dieu jaloux, écrite en haine des idoles étrangères et pour prémunir un peuple charnel contre leurs séductions; jugeons ce peuple dans son histoire, dans la partie de ses œuvres qui n'émane pas directement de son dieu et dans les jugements que porte de lui son dieu lui-même.

La destinée actuelle de la race juive atteste encore son indomptable personnalité, une force de résistance faite de certaines vertus propres aux peuples sémitiques et qui n'a rien de commun avec l'héroïsme des races aryennes. Entre toutes les nations issues d'Abraham, le peuple hébreux fut, de l'avis de ses docteurs, grossier,

charnel, opiniâtre. Ses aptitudes commerciales, son âpreté au gain, qui font de lui à l'heure qu'il est la tribu sacerdotale du veau d'or, se manifestent dès son origine. Ne jugeons ce caractère qu'en vue d'un seul objet, le sentiment poétique de la nature. L'histoire et l'observation de tous les jours ne prouvent-elles pas que les races fortement personnelles, grossières, d'appétits violents, sont peu sensibles aux charmes des sites et aux harmonies du monde visible? Voyez nos paysans dans les contrées les plus pittoresques, dans les rudes montagnes d'où sortent tant d'hommes énergiques et avisés et si peu de contemplatifs! Voyez toutes les races et tous les individus fortement préoccupés d'ambition, d'intérêt, d'épaisses voluptés, et ceux-là mêmes chez qui l'héroïsme militaire domine exclusivement l'intelligence.

Quand la race des Aryas se divise dans l'Asie centrale et, laissant sa branche indienne au panthéisme, s'achemine vers l'Occident, les familles essentiellement héroïques de cette race, les Perses, les Grecs, les tribus celtiques et germaniques dont nous sommes issus, subordonnent le sentiment du monde extérieur à celui de la personnalité assez puissamment pour substituer peu à peu le culte de l'homme à celui de la Nature. Mais dans cette race plus richement, ou, si l'on veut, autrement douée que les peuples sémites, l'héroïsme, qui dans sa fleur deviendra la chevalerie, n'exclut pas les hautes facultés qui créeront la philosophie et la délicatesse d'où naîtront les arts. La Grèce héroïque restreindra en des limites, peut-être un peu étroites, le sentiment poétique de la nature; mais quelles richesses dans un même génie! Les combattants de Marathon et de Salamine ont fait les Eschyle, les Phidias, les Aristophane et les Pla-

ton. Chez les races sémitiques, les cordes de la lyre sont moins nombreuses. Privés d'art et de philosophie, ces peuples ne sont pas non plus, malgré leur énergie, des peuples héroïques, dans l'ordre si noble et si charmant qui devait aboutir aux institutions chevaleresques. Il semble qu'il soit resté dans l'esprit de ces races quelque chose de la monotonie du désert, berceau commun de tous les enfants d'Abraham. L'éternelle jalousie du Jéhovah de Moïse et de l'Allah de Mahomet, en permettant à leurs fidèles le trafic et les voluptés, a voulu écarter une rivalité plus dangereuse que celle du veau d'or et des filles étrangères, elle a privé ces races de tout commerce avec les muses de l'Occident. La seule poésie leur est restée; elle est imprescriptible dans l'esprit humain; mais la poésie sémitique est monotone entre toutes. Nous serons frappés de cette pauvreté et de cette absence d'art sous l'appareil de la richesse et de la magnificence, lorsque nous entrerons dans l'Orient moderne, c'est-à-dire dans l'Orient arabe. On dit quelquefois chez nous : une imagination orientale, pour indiquer un esprit poétique. Vue de près, l'imagination de l'Orient moderne est comme cette société, une misère profonde.

Revenons aux livres hébreux considérés à part de leur caractère sacré et simplement comme œuvre de poésie. Leur mérite propre les place en dehors et au-dessus de cette poésie de la nature si fréquente dans les livres indiens et qui se glisse sous d'autres formes jusque dans les épopées de la Grèce héroïque.

Les êtres qui composent le monde extérieur, tous les objets étrangers à l'homme, sont très-souvent nommés, ils ne sont jamais décrits dans les poëmes bibliques; ils servent à chaque instant comme terme de comparaison

pour l'échange des idées, mais plutôt comme une sorte de monnaie courante que comme des choses ayant vie. Toutes les créatures sont mises en esclaves aux pieds de Jéhovah, à côté de ses serviteurs humains; mais rien n'indique qu'elles tiennent à Jéhovah par d'autres liens que ceux de la servitude, et à l'homme autrement que comme des auxiliaires ou des ennemis. C'est que l'œuvre morale de la poésie hébraïque, plus sainte et plus sublime que celle de la Grèce, est une œuvre analogue vis-à-vis de la Nature. Dans la poésie, dans les arts, dans les religions de la Grèce, il s'agit de sauver la personnalité de l'homme ; dans la poésie d'Israël, il s'agit de sauver et de consacrer pour toujours le culte du Dieu un, personnel, immatériel, infini. Jamais œuvre si haute n'a été confiée à la poésie. Attester Dieu ; relever l'homme moral de sa déchéance, c'est la double mission des patriarches et des prophètes qui ont écrit ces livres miraculeux sous la dictée de l'invisible. Ils supplient, ils commandent, ils menaçent; ils gravent en lettres de flammes les décrets de Jéhovah; ils l'implorent avec larmes dans les malheurs ou dans les crimes de son peuple, ils appellent son tonnerre sur la tête des prévaricateurs. Mais l'action de cette poésie se passe tout entière entre Israël et Jéhovah; le drame n'a que deux acteurs, Dieu et l'âme humaine; tout le reste des créatures, les météores et les astres du firmament, les monstres de l'océan et du désert, n'y sont rien de plus que l'appareil variable de la magnificence ou de la colère d'un souverain jaloux et tout-puissant.

Les autres peuples n'interviennent dans cette histoire que comme ministres des vengeances du Seigneur. Israël n'accepte d'eux que des persécutions et ne leur veut

donner que des haines; il restera impénétrable jusqu'au dernier jour aux diversités des lois et des croyances, comme à celle des paysages et des climats.

La Bible entière a gardé l'empreinte du moment solennel où la première et la plus grande page en fut écrite; quand sur la cime aride et calcinée du Sinaï, au milieu de la foudre et des éclairs, seuls confidents de ce colloque avec l'Infini, Moïse gravait sur des tables de pierre ces dix imprescriptibles sentences qui ne s'effaceront plus du cœur de l'humanité. Une parole formidable qui se fait entendre au milieu du tonnerre et qui va susciter dans l'âme humaine toutes les terreurs et toutes les espérances de la foi: voilà le type de la poésie hébraïque.

Ces livres, qui sont avant tout une loi, qui ne furent pas écrits, comme les poëmes des nations, pour charmer un siècle, mais pour éclairer et pour dominer tous les siècles, ont été imprimés par le divin législateur sur une matière plus solide que le granit et l'airain, dans l'âme de ce peuple juif dure, étroite, impitoyable, mais indomptable dans ses résistances aux autres peuples et autres dieux. A trois mille ans de distance et à travers trois mondes, captif dans l'antique Assyrie ou libre dans la jeune Amérique, cette race est restée la même; elle a traversé toutes les autres sans s'y confondre; elle passe dans l'humanité comme dans le désert sans y laisser d'autre monument que sa loi, et seule avec son Dieu. Quelle autre famille a fait plus qu'Israël pour fonder en dépit des séductions de la Nature, en dépit de toutes les circonstances extérieures, l'indépendance de l'âme, la souveraineté de la conscience morale et la personnalité de l'être humain?

CHAPITRE III

LES NATIONS DE L'ANCIEN ORIENT DONT LA POÉSIE EST INCONNUE

I

ASSYRIENS. PHÉNICIENS

Ninive et Babylone, Tyr et Carthage, les sociétés assyriennes et phéniciennes n'ont pas laissé de livres et très-peu de ruines. Ninive, retrouvée d'hier, fournit pourtant déjà quelques précieux témoignages d'un art assyrien; mais l'intime pensée de ces peuples pourra-t-elle être pénétrée? Parviendra-t-on à recomposer leur langue, à déchiffrer pleinement les caractères cunéiformes qui couvrent chacune des pages de pierre que l'on exhume tous les jours? Espérons-le pour la philosophie et pour l'histoire; sans nous attendre à aucune découverte qui intéresse particulièrement la poésie. D'après les conjectures les plus plausibles, les inscriptions de Ninive, comme celles de Persépolis, renferment surtout des documents religieux et des chroniques, l'histoire des rois, leurs décrets, les prescriptions du culte, peut-être des formules de prières. Dès aujourd'hui la science des antiquités asiatiques est assez avancée pour que l'on sache que les religions de Babylone et de Tyr étaient, comme celles de tout l'Orient, excepté le peuple

juif, des religions de la Nature. Tandis que la Perse, adoratrice de la lumière, touchait de plus près au culte du pur esprit, le monde assyrien et le monde phénicien vénéraient dans la Nature ce qu'elle a de plus matériel et de plus passif. La divinité chez ces peuples fut essentiellement représentée sous ses aspects charnels et féminins. Tout ce qu'ont dit les auteurs chrétiens, à la suite de la Bible, du matérialisme effréné des cultes païens n'est exact que pour ces religions femelles. La politique sert ici de commentaire éclatant à l'histoire des dieux. Ces pays voués au culte du dieu-femme sont les seuls de l'antiquité qui nous ont transmis de grands noms de reines, Sémiramis, Nitocris, Didon, Artémise. Remarquons aussi que ces sociétés n'ont laissé dans le monde que les traces les moins durables ; ce sont celles, entre toutes, qui ont été le plus complétement effacées de la terre ; leurs villes ont disparu comme du sable. Si leur sang est allé accroître celui des autres races, qu'est devenu leur esprit ? Elles n'ont pas produit un livre, c'est-à-dire une pensée. Aucun de ces peuples amoureux de la chair, voluptueux, exclusivement commerçants et industriels, ne figure parmi les peuples initiateurs du genre humain. Il y a ainsi dans l'histoire une lignée de nations femmes ; et ce n'est pas toujours l'absence d'énergie militaire et d'opiniâtre volonté qui les caractérise ; c'est essentiellement l'infirmité de la religion ; l'absence de métaphysique, de cette raison impersonnelle sans laquelle il n'y a pas d'art et de poésie véritable. Car il faut souvent le répéter : si l'art a l'imagination pour instrument, il a pour unique ressort la raison, la conscience morale. Les peuples qui n'ont point eu de philosophie n'ont point créé d'art durable.

Les races dont nous parlons furent riches et industrieuses; mais la richesse toute seule, la chair toute seule n'enfantent rien que de périssable; et il s'est fait que ces sociétés si opulentes se sont éclipsées devant quelques petits peuples pauvres, mais spiritualistes. La Nature elle-même, que ces nations ont adorée, n'a pas gardé leurs débris avec la sollicitude qu'elle semble avoir mise à nous conserver les ruines de l'Égypte et de la Grèce. Disons ici, encore une fois, que la Providence ne laisse rien périr entre les œuvres des hommes de ce qui est essentiel à l'éducation de l'esprit humain. Si le monde moderne doit rester aussi peu instruit que nous le sommes encore des antiquités de Tyr et de Babylone, acceptons cette ignorance sans trop de regrets.

Ce qui subsiste le plus longuement des sociétés évanouies, ce sont les traces de leur religion. Nous savons sous quelles formes préférées l'Assyrie et la Phénicie instituèrent le culte de la Nature. Si leur adoration s'adresse originellement à la lumière, aux astres, au soleil qui règne sur tout le peuple céleste, ce n'est pas chez eux, comme chez les Perses, l'immatérielle lumière, sœur de la parole, qui reçoit les hommages des hommes et qui représente le Dieu suprême, la force essentielle de l'univers. Ils adorent les astres et la flamme universelle comme principe de la vie et de la fécondité des créatures. L'amour créateur est leur dieu souverain; le premier de leurs rites, c'est la volupté. Les fêtes d'Astarté, en Phénicie, de Mylitta, chez les Assyriens, se rapportent toutes à la Nature génératrice. Voyez dans Hérodote quelle était la destination de cet édifice de Babylone qu'il appelle le temple de Jupiter Bélus, et qui fut le centre des religions assyriennes.

Au sommet d'une tour immense, la Babel des traditions hébraïques, un lit aux pieds d'or offre chaque nuit une épouse nouvelle au dieu qui répand sur le monde des torrents de richesses et de vie. Que de fois cet impur Baal a séduit la race charnelle d'Abraham, issue elle-même de la Chaldée, dévorée de la soif de l'or et des biens de la terre comme tous les peuples sémitiques! L'immatériel Jéhovah a préservé les Juifs du sort commun à ces sociétés avides de jouissances, et ils vivent encore aujourd'hui de leur fidélité à son nom.

Ces grandes nations, si riches, si puissantes, qui tinrent si souvent Israël dans la servitude, qui fondèrent le commerce et l'industrie et régnèrent par leur opulence sur toute l'Asie occidentale, ont disparu de la surface du globe sans laisser un monument intellectuel. Elles sont tombées, en peu de combats, sous les coups d'une race pauvre, mais belliqueuse et adoratrice de la lumière immaculée, de l'incorruptible Ormuzd; race virile, descendue des hauteurs de la Bactriane à la suite d'un dieu conquérant et avec l'horreur de l'idolâtrie. Les Perses allèrent aussi briser les dieux égyptiens avec Cambyse; mais en subjuguant le monde assyrien, voué au luxe et à la mollesse, ils subirent eux-mêmes le joug de la corruption asiatique, et vinrent échouer avec toutes les forces de l'Orient contre ce petit peuple grec, le premier adorateur des dieux humains, le fondateur de l'héroïsme, qui refoulait ainsi loin de l'Europe les cultes énervants de l'Asie et toutes les religions de la Nature.

La Perse nous a laissé des vestiges d'un art plus pur que celui des peuples assyriens. Les ruines de Persépolis, bien moins antiques, il est vrai, que celles de Babylone et de Ninive, attestent une architecture supérieure par

la solidité et l'élégance. Les formes y sont plus libres et moins massives que dans l'art égyptien et dans le reste de l'Orient primitif. La statuaire, encore engagée dans les murailles, est néanmoins poussée bien au delà des sculptures de l'Égypte; et si les statues indépendantes de l'édifice y sont rares, plus rares même qu'au bord du Nil, les figures des bas-reliefs, plus profondément fouillées, atteignent une perfection dans le dessin et le détail des formes qui semble annoncer l'apparition de l'art grec. C'est que la religion des Perses, proches parents des races européennes, est déjà un progrès sur les autres religions de la Nature, un premier affranchissement de l'esprit et de la personnalité. A mesure que la liberté morale se développe, que l'homme idéal se définit plus nettement dans la conscience, sa beauté visible éclate davantage et se grave sous des formes plus achevées dans le marbre et dans l'airain.

II

DE LA PERSE. LE ZEND-AVESTA

Plus féconde par l'esprit que les sociétés industrieuses de Ninive et de Babylone vouées au culte de la chair, la Perse primitive nous a laissé un livre qui a sa place parmi les grands monuments religieux de l'humanité, un seul livre, qui n'est pas un poëme, et qu'aucun poëme n'accompagne, comme les *Épopées indiennes* accompagnent les *Védas*, comme les Psaumes et les récits de la Bible acccompagnent la loi de Moïse. Mais les œuvres des premiers législateurs sacrés ne sont-elles pas en elles-mêmes une poésie, et ne pouvons-nous pas les

étudier comme telles? Ces livres furent à leur naissance toute la sagesse, toute l'imagination, toute la science de l'humanité. C'est plus que de la poésie comme l'entendent les modernes, mais c'est aussi de la poésie comme il faut l'entendre de tous les temps. Outre son rhythme, plus ou moins déterminé et parfois insaisissable pour nous dans ces langues mortes depuis des milliers d'années, cette parole des initiateurs primitifs possède toutes les qualités essentielles de la poésie. L'emploi des images et des symboles, l'évocation des choses visibles pour les faire servir à la peinture de la pensée, l'action évidente du spectacle de la Nature, non-seulement sur les formes du langage, mais sur l'inspiration elle-même et sur les idées, ne voilà-t-il pas les vrais caractères de l'œuvre poétique? Quand toute la connaissance humaine était encore enfermée dans la conception religieuse, les voyants primitifs empruntaient au sentiment de la Nature la plus grande part des révélations et des préceptes qu'ils transmettaient à leur peuple. Par ce côté-là, presque tous les livres sacrés de l'antique Orient rentrent dans le sujet de cette étude. Nous ne faisons qu'effleurer ces grands poëmes religieux pour y glaner les notes éparses des harmonies de l'âme et du monde visible.

Le *Zend-Avesta* de Zoroastre est tout ce qui nous reste de l'histoire intellectuelle des anciens Perses. Cette race n'a laissé ni poésie, ni littérature qui puissent être comparées avec celle des Indiens, des Hébreux et des Grecs. Elle a écrit le livre de sa loi religieuse, puis elle a fait silence et ne s'est manifestée que par l'action. C'est donc avec la loi de Moïse, avec les *Védas* et la loi de Manou qu'il faudrait comparer le *Zend-Avesta,* ce code des adorateurs de la lumière, pour y découvrir la façon

propre à la famille persane de sentir la poésie de la Nature et d'interpréter le langage de la création.

Le berceau de la tribu des Perses fut placé sur les hauts lieux, sur d'âpres montagnes où l'hiver se fait longuement sentir. Avant de former une branche à part de la grande famille des Aryas, ils avaient eu un séjour commun sous la tente des mêmes patriarches, mais sous un climat plus doux, avec ces peuples frères qui devaient devenir les Indiens et avec tous les premiers pères des nations japhétiques. C'est à ce moment, antérieur à la dispersion de la race aryenne, que se rapporte la plus antique portion des *Védas*. Les reflets que la Nature environnante a laissés dans ces premiers hymnes de l'humanité pastorale et nomade indiquent un plateau élevé, une contrée montagneuse, mais moins rude et moins rigoureuse que celle d'où descendra Djemschid avec la nation qui doit recevoir le *Zend-Avesta*. Commencé dans les pâturages de l'Asie centrale, l'hymne des *Védas* va se continuer sous un ciel clément, et s'achever dans les fertiles vallées de l'Indus et du Gange. D'autres membres de la race de Japhet ont pris au contraire le chemin de l'Occident et s'en vont peupler l'Europe à travers le Caucase. Les patriarches des Perses, laissant les tribus brahmaniques s'avancer vers le sud, vont allumer le feu sacré sur les hauteurs de la Bactriane, ils y conservent le souvenir d'un meilleur climat qui revient souvent dans le *Zend-Avesta* avec les allusions au VER sacré, au jardin de Djemschid, ou *Verefschoué*, incontestable vestige des traditions de l'Éden. « Parmi tous les hommes qui étaient dans le Verefschoué, il n'y avait aucun chef qui commandât ni de loin ni de près et avec dureté ; il n'y avait ni mendiant, ni imposteur, ni ennemi caché, ni

homme violent, ni dent cruelle. On n'y séparait pas les hommes les uns des autres. Les femmes n'y étaient point sujettes aux temps critiques dont Ahriman a affligé le genre humain. »

Sur les sommets de la Bactriane, Djemschid, fils de Vivengham, entend la voix d'Ormuzd, comme Abraham, fils de Tharé, entend Jéhovah chez les Chaldéens ; et la tribu des Perses se met en marche vers le pays de la lumière.

« Ormuzd [1] dit à Zoroastre : Le pur Djemschid, chef des peuples et des troupeaux, est le premier homme, ô saint Zoroastre, qui m'ait consulté, moi qui suis Ormuzd, comme vous faites maintenant. Je lui ai montré clairement la loi du dieu de Zoroastre.

« Je lui dis au commencement, moi qui suis Ormuzd : Soumets-toi à ma loi, pur Djemschid, médite-la, porte-la à ton peuple. Mais le pur Djemschid me répondit : Je ne suis pas assez juste pour pratiquer votre loi, la méditer et la porter aux hommes. Alors je lui dis, moi qui suis Ormuzd : Si Djemschid ne peut pratiquer ma loi, la méditer, ni la porter aux hommes, du moins qu'il rende heureux le monde qui m'appartient ; qu'il rende ce monde fertile et abondant, qu'il en ait soin, qu'il le nourrisse, l'entretienne, qu'il en soit le chef, qu'il le gouverne. Le pur Djemschid me répondit : Je rendrai votre monde fertile et abondant, et j'en serai le chef, pourvu que pendant mon règne il n'y ait ni vent froid, ni vent chaud, ni pourriture, ni mort ; que les *Diws* disparaissent lorsque je prononcerai votre parole.

1. *Zend-Avesta*. Vendidad-Sadé, fargard II, Anquetil-Duperron, t. II, p. 276

« Ensuite il régna ; l'effet suivait promptement ce qu'ordonnait sa langue sublime. Je lui donnai à lui et à son peuple la nourriture, l'intelligence et une longue vie, moi qui suis Ormuzd. Je mis entre ses mains un poignard dont la lame était d'or, dont la poignée était d'or ; le roi Djemschid le saisit. Alors le roi Djemschid s'avança et occupa trois cents portions de terre. Ces terres furent remplies d'animaux domestiques, de bestiaux, d'hommes, de chiens, de volatiles, de feux rouges et brûlants. On ne voyait avant lui, dans ces lieux excellents, ni animaux domestiques, ni bestiaux, ni hommes. Ce fut le pur Djemschid, fils de Vivengham, qui les fit paraître.

« Djemschid s'avança donc vers la lumière, vers le pays auquel préside Rapitan (le midi) et il le trouva beau. Il fendit la terre avec sa lame d'or, il la fendit avec son poignard et dit : Que Sapandomad (l'Ized ou ange de la terre) soit dans la joie. Il avança plus loin, prononça la parole sainte, adressa sa prière aux animaux domestiques, aux bestiaux, aux hommes. Djemschid, marchant ainsi sur cette terre, en rendit le premier tiers meilleur qu'il n'était auparavant. Alors coururent en foule sur la terre les animaux domestiques, les bestiaux et les hommes, Djemschid exécuta ce que son cœur désirait. »

Le patriarche appelé d'Ormuzd continue à défricher la terre avec sa lame d'or ; il peuple successivement et rend fécondes les neuf cents divisions mystiques du monde qui lui est livré. Djemschid est à la fois, dans le récit de Zoroastre, le chef de peuple dont le règne marque le passage de la race de l'état pastoral et nomade à l'état sédentaire et agricole, et l'Adam de la Genèse persanne organisant sous les yeux d'Ormuzd une sorte de paradis terrestre et achevant avec lui la créa-

tion. Le génie personnel et militant des races occidentales sorties de ces premiers Aryas se peint dans cette collaboration de l'homme avec son dieu pour l'embellissement de la terre.

« Ormuzd dit encore : Ce Djemschid, fils de Vivengham, fut pur devant moi.

« L'hiver malfaisant était entré dans le monde existant par ma puissance, l'hiver était violent et détruisait tout. La terre fut frappée; elle fut couverte d'une neige abondante. Ce fléau s'étendit sur les montagnes les plus élevées et sur les trois contrées de la terre sur lesquelles Djemschid avait conduit les animaux. Ces lieux en devinrent effrayants, mais soit sur le sommet des montagnes, soit dans les vallées, l'hiver porta l'herbe en plus grande abondance, lorsque la chaleur eut fait fondre la neige. Tout cela arriva dans le monde du temps de Djemschid. On y voyait des quadrupèdes grands et petits.

« Or Djemschid fit le VEREFSCHOUÉ, dont la place fort étendue était carrée. Il y porta le germe des animaux domestiques, des bestiaux, des hommes, des chiens, des oiseaux, des feux rouges et brûlants. Là, Djemschid fit couler en abondance l'eau qui baignait la grande forteresse. On y voyait des oiseaux de toute espèce. Les champs toujours dorés y portaient ce qui est bon à manger. Tel était ce lieu. Les jeunes gens y étaient modestes et respectueux, forts et bien nourris.

« Djemschid porta donc dans le VER le germe des hommes et des femmes. Cette terre était excellente, semblable au Behescht (au Paradis), et très-pure.

« Djemschid y porta le germe de toutes les espèces de bestiaux..., le germe de tous les arbres..., le germe de tout ce qui se mange. Cette terre était forte et ré-

pandait les odeurs les plus agréables. Il y fit croître des arbres femelles qui portèrent des fruits. »

Djemschid construit des villes, des ponts, des villages, des forteresses, des palais, avec le poignard d'or donné par Ormuzd, sur cette terre qu'il a fécondée. « La chaleur y dure sept mois et l'hiver cinq ; » dans l'âpre région d'où il a ramené les hommes, « il y eut dix mois d'hiver et deux mois de chaleur. » Tous les biens et toutes les perfections abondent dans le VEREFSCHOUÉ, cet Eden, ouvrage de l'homme autant que de Dieu lui-même.

« Alors Zoroastre dit : Juste juge du monde qui existe par votre puissance, vous qui êtes la pureté même, d'où venait, ô saint Ormuzd, cette lumière dont brillait le VEREFSCHOUÉ que Djemschid a perfectionné?

« Ormuzd répondit : Je lui ai donné cent parts de la lumière venue de Dieu, toute la lumière première, élevée, brillante a été donnée au commencement; cette lumière qui brille en elle-même et par laquelle voient les astres, la lune et le soleil. Alors on aurait pris le jour pour une année ; il y avait sept mois de chaud et cinq d'hiver. Après quarante hivers, de deux hommes naquirent deux hommes forts; le mâle s'étant uni à la femelle. On vit aussi paraître les différentes espèces d'animaux. L'âme de ces hommes vivait purement; tels étaient aussi les habitants du VEREFSCHOUÉ, que Djemschid a perfectionné[1]? »

A la postérité de Djemschid, multipliée dans l'Iran, Zoroastre vient, après plusieurs siècles, comme Moïse après Abraham, apporter le livre de la loi, le *Zend-*

1. *Zend-Avesta*, Vendidad-Sade, farg. III, Anquetil-Duperron.

Avesta, la vivante parole, d'après le sens littéral. Les peuples zends, actifs et guerriers, se nomment ainsi dans leur propre langage les peuples *vivants*. Les passages qui concernent Djemschid, dans le livre de Zoroastre, sont presque les seuls qui touchent à l'histoire de la race; la cosmogonie elle-même et la mythologie y tiennent peu de place. Ormuzd est le seul dieu; les bons et les mauvais génies qui l'entourent pour combattre ou pour servir Ahriman, le prince des Ténèbres, n'ont pas de filiation et d'histoire comme les dieux du polythéisme grec ou ceux du panthéisme indien. L'ensemble du livre est surtout un formulaire d'évocations, un recueil d'hymnes et de prières, un rituel pour les cérémonies religieuses, et enfin un code pour la vie civile et domestique de ces tribus patriarcales. C'est avec le Pentateuque et les lois de Manou qu'il est intéressant de le comparer, au point de vue de la religion et de l'histoire. La métaphysique et la poésie y découvrent infiniment moins de richesses que dans les *Védas*. Ce n'est pas l'œuvre d'une race contemplative, comme les Indous, attirée à la fois très-fortement par l'invisible et par le monde extérieur, née pour philosopher et pour rêver, pour se livrer à la nature par une adoration voluptueuse ou pour lui résister par l'ascétisme. La race des Perses est laborieuse et conquérante. Cherchons à résumer, d'après son livre sacré, sa seule poésie connue, les impressions qu'elle reçut du spectacle de la création.

Par-dessus toute chose, elle invoque la lumière; le feu sacré est sa seule idole; elle invoque la pureté du monde vierge, l'eau qui lave et qui fertilise l'univers. La flamme d'Ormuzd et les flots de la sainte source

Ardouisour, le soleil et les fleuves, voilà ce qui frappe le plus vivement l'esprit des peuples zends. Les divers génies spéciaux dont la nature est peuplée, et qui personnifient les bonnes ou mauvaises influences, n'ont qu'une importance secondaire et ne deviendront jamais, comme dans la Grèce, des dieux indépendants. Les prières et les rites consacrés aux fleuves, à l'eau en elle-même, par ces adorateurs de la flamme céleste, sont très-nombreuses dans le *Zend-Avesta;* l'eau, après la lumière, est le don d'Ormuzd le plus souvent adoré par ces tribus de pâtres et de laboureurs.

« J'invoque l'eau des sources Ardouisour, qui remplissent abondamment les désirs, qui donnent la santé et l'intelligence des réponses d'Ormuzd, qui, célébrées dans le monde, donnent aussitôt l'abondance aux purs, qui distribuent les biens avec profusion au royaume pur..., qui donnent à toutes les femelles d'engendrer heureusement..., qui portent le lait à toutes les femelles, qui nourrissent au loin les princes; j'invoque l'eau, qui est toujours grande...

« Par moi, dit l'eau, il n'y a ni mauvais de pensée, ni mauvais de parole, ni mauvais d'action, ni mauvaise loi, ni mauvais génie qui fasse du mal, ni être qui rende malade, ni faux ami qui blesse... Mère féconde qui donne l'abondance, eau pure, céleste, sainte, donnée d'Ormuzd, c'est moi qui remets en ordre les mondes lorsqu'ils sont dérangés... Que le voleur, le violent, que l'impur, que le magicien, que le dieu de l'avarice, que l'impur Aschmogh, que le Darvand, que tous les maux marchent dans le monde pour le désoler; où les maux seront donnés, dans le même lieu l'eau donnera les biens... Que l'homme invoque l'eau avec zèle; qu'il m'in-

voque, moi dont Ormuzd a dit à Zoroastre : Zoroastre, vous qui allez dans le monde vivant, portez-y d'abord l'eau qui donne la vie. Dites au monde qui est purifié avec soin, apprenez-lui bien ceci : L'eau pure est l'armure que je vous donne, moi Ormuzd, l'eau pure d'en haut qui est sainte et inaccessible au Daroudj. L'eau vous donnera, selon vos désirs, de vivre bien des années, d'avoir des enfants illustres, ce qui est le comble de la grandeur... Vous vivrez par l'eau, par la terre, par les arbres, par les Amschaspands (les bons génies)... par le feu, fils d'Ormuzd, par le Bordj (la montagne sacrée), dont Ormuzd est le roi, nombril du monde d'où les eaux se précipitent comme un coursier vigoureux [1]. »

Plusieurs siècles après Zoroastre, et comme un écho de ces premiers hymnes des races aryennes arrivé au poëte thébain à travers la philosophie ionienne, la poésie de Pindare célébrera aussi la royauté de l'eau sur les autres éléments : ἀριστὸν μὲν ὕδωρ.

Quand les monarques de la Perse exigeront l'hommage des nations ennemies, quand Darius fera sommer les Athéniens et les Spartiates, il leur demandera la terre et l'eau, c'est-à-dire l'abandon absolu entre les mains du grand roi de leurs richesses et de leurs dieux.

L'eau, symbole de la fécondité et de la vie dans le *Zend-Avesta*, est invoquée plus souvent encore par ces peuples ennemis des souillures et des ténèbres comme la grande purificatrice, comme l'auxiliaire d'Ormuzd contre Ahriman. L'idée de la pureté appliquée au corps aussi bien qu'à l'âme revient à chaque page des lois religieuse de la Perse et de l'Inde, et particulièrement

1. *Zend-Avesta*, LXIX, H. a. Setout-iescht, IIIe Cardé.

dans le code de Zoroastre. Les détails les plus intimes de l'hygiène s'y mêlent aux idées symboliques sur les divers objets de la nature et leurs rapports avec la divinité. Après l'eau et la lumière, images toutes deux de la parole d'Ormuzd qui répand la vie, la sagesse et la pureté, les peuples guerriers et laboureurs de l'Iran vénèrent spécialement les animaux qui servent aux combats et au travail de la terre. Le taureau et le cheval de main sont invoqués à chaque instant dans la liturgie de Zoroastre.

« Il y a trois êtres purs qui prononcent des malédictions contre celui qui n'en a pas soin, le taureau, le cheval et le *hom* [1]. Le taureau vigoureux le maudit : Soyez, lui dit-il, sans enfants, vous dont les paroles et les pensées sont tournées vers les Diws, qui ne me donnez pas les choses dont j'ai besoin; je ferai mourir tout ce que vous avez, votre femme, vos enfants, vos troupeaux.

Le cheval de main le maudit en disant : N'attendez pas que je vous montre de l'amitié, lorsque vous me parlez, lorsque vous vous asseyez sur moi, lorsque vous vous approchez de moi, vous qui ne me donnez pas de force pour paraître dans l'assemblée, au milieu de la multitude des laboureurs. »

Ces deux êtres si vénérés sont des moyens d'action. La vache, objet du respect particulier des Brhames, est le symbole de la nature féconde par elle-même, d'un doux climat qui nourrit les hommes sans travail. L'Inde immobile demeure en face de la nature dans une éternelle contemplation. Avec la race des Perses, la lutte et le progrès commencent pour éclater dans le monde européen. L'idée de la dualité divine, d'un bon et d'un

1. Plante comestible, l'herbe *omomi*, dont parle Plutarque dans son *Traité de Isid. et Osir.*

mauvais principe, du combat d'Ormuzd et d'Ahriman, engendre chez les sectateurs de Zoroastre l'esprit guerrier et sanctifie le travail. Au disciple de Brahma, la nature toute divine demande surtout du respect ; aux soldats d'Ormuzd, elle demande du secours contre Arhiman. L'homme doit aider la création à se maintenir dans sa pureté et dans sa fécondité ; il doit combattre pour la lumière contre les ténèbres.

« Tout Perse était un soldat du dieu bon, il veillait en lui-même sur les approches de l'ennemi intérieur; car il fallait que sa vie fût immaculée comme la flamme du foyer, son avenir, son espoir étant de devenir lumière. Bien vivre, qu'était-ce autre chose que se purifier? Et ce principe de la morale privée, s'étendant à l'administration de la nature, établissait des obligations envers les choses comme envers les personnes ; ce qui faisait rentrer le commerce et l'industrie dans l'enceinte du dogme. Cultiver la vigne, cette fille du Soleil, extirper les plantes vénéneuses ou parasites, ramener au gîte l'animal égaré, aider la terre à enfanter, la maintenir dans sa pureté native, dégager les fleuves des obstacles qui embarrassaient leur.cours, protéger les sources contre les souillures des bêtes sauvages, ranimer par la culture les champs rendus stériles au souffle d'Arhiman, creuser aux vagues de la mer des ports où elles pussent s'abriter contre les coups de l'éternel ennemi ; ces occupations n'étaient pas seulement mercenaires ; œuvres de piété, elles tenaient leur place dans la liturgie universelle, puisqu'en servant à orner le temple de la Création, le travail devenait le premier des rites. Pour combattre l'ivraie semée par les Diws, le laboureur avait hérité du poignard sacré de Djemschid. Sans en dire davantage,

on voit assez comment sur cette base s'établissait l'accord tant cherché de nos jours entre la religion et l'industrie[1].»

La religion de la Nature ainsi comprise enfantera des races et des poëmes héroïques. Tout ce qui dérive de la pure contemplation, de cette amoureuse sympathie qui mêle si intimement au monde extérieur l'âme des poëtes indous et de nos écrivains modernes, la rêverie enfin et le paysage seront supprimés. Il ne nous reste de la Perse primitive que le *Zend-Avesta*, mais nous savons qu'elle produisit des récits légendaires, des chroniques chantées, qui subsistèrent jusqu'à la conquête musulmane, et qui devinrent le fond de la grande épopée persane de Firdousi. On ne peut faire que des conjectures sur le vrai caractère poétique de ces vieilles *Chansons de gestes* remaniées par le génie mahométan ; il est néanmoins probable qu'elles furent, dès l'origine, toutes consacrées aux faits d'armes, aux faits politiques, à la généalogie des familles, et aussi sobres de descriptions et de détails empruntés au paysage que nous les représente aujourd'hui le *Shah-Nameh*. Dans ce livre, comme dans la mythologie de Zoroastre, le rôle du monde extérieur à l'homme est occupé tout entier par des génies ou des animaux fabuleux, et le paysage lui-même, la peinture directe des impressions de l'âme en face de la nature sont supprimés au profit de ces vagues personnifications. C'est ainsi que les dieux grecs remplissent le monde visible, éclipsant de leur humaine beauté la splendeur originelle de la création. Mais, du moins, les divinités helléniques ont une forme précise et peuvent devenir le sujet d'un tableau ; les génies de la Perse,

1. Edgar Quinet, *Génie des religions*, p. 239.

hostile au polythéisme, adoratrice du seul Dieu bon révélé par la parole et la lumière, ne sont rien que des auxiliaires très-subordonnés, des émanations d'Ormuzd ou d'Ahriman, et leur existence reste indécise entre la matière et le pur esprit. Les sept Amschaspands, les Izeds, les Feroüers, les autres bons génies sont pour divers éléments de la nature, et chaque être en particulier des anges gardiens, comme les Diws et les Darvands sont des démons; mais ils ne s'incarnent pas dans les objets eux-mêmes, comme les dieux de l'Inde, et ne revêtent point la forme humaine comme les dieux grecs, ou comme les anges et les démons figurés par les artistes chrétiens. Souvent même ces divers génies, quoique désignés par des noms personnels, ne sont rien de plus, par exemple les Feroüers, que des espèces de types, expression de la pensée du Créateur appliquée à tel objet particulier, comme les idées divines de Platon, ou les universaux des réalistes du moyen âge. Mélange d'abstraction raffinée et d'imagination primitive, ces êtres indéfinissables ont pourtant un sexe : les Feroüers sont femelles, l'Amschaspand Sapandomad, le génie, l'ange gardien de la terre, est également féminin; mais quelle est sa figure? Ni le ciseau, ni le pinceau, ni la parole ne l'ont jamais décrite. Le bien et le mal suprême, tous les dieux et demi-dieux qui composent la mythologie de la Perse restent donc immatériels comme les ténèbres et la lumière, comme la parole d'Ormuzd. Sauf un très-petit nombre de figures et d'attributs symboliqnes retrouvés dans les sculptures de Persépolis, tous ces génies, quoique émanés de la Nature, n'ont jamais pris d'autres corps, d'autre forme visible que leurs noms. Ce ne sont rien de plus que des rayons de la lumière, des syllabes de la parole

immatérielle d'Ormuzd. On comprend vite que rien de pittoresque n'a pu sortir d'une semblable mythologie. Une des principales sources poétiques tarissait sous l'action de ce spiritualisme encore barbare, mais qui remplaçait déjà par des abstractions les harmonies et les images que le monde extérieur suscite dans le cœur humain. Aussi la Perse primitive, réduite au livre de sa loi, peut-elle être considérée entre l'Inde et la Grèce comme privée de poésie. Le panthéisme indien exprime à fond tout ce que la Nature recèle de trésors poétiques; le polythéisme grec ne la dépouille un moment de sa vie propre que pour l'enrichir d'une multitude de radieuses figures, dont l'adorable cortége forme, au milieu des forêts, sur les flots et sur les montagnes, un chœur de danse et de musique perpétuelle. Le culte de l'invisible et de l'immatériel absolu laissa le monde hébraïque sans art et la Perse sans poésie véritable. L'Orient moderne, la littérature arabe et musulmane nous montreront les fruits que porte dans la poésie, sous le climat le plus riche, à travers les imaginations les plus vives, la doctrine de la séparation radicale du Créateur et de son œuvre, et cet anéantissement théorique de la nature, qui ne suffit pas pour dompter les violences de la chair et du sang.

LIVRE TROISIÈME

LES ÉPOPÉES DE L'ORIENT MODERNE

DE LA POÉSIE MUSULMANE — LA CHINE

CHAPITRE I.

LE SHAH-NAMEH DE FIRDOUSI. LE POEME D'ANTAR

I

LE SHAH-NAMEH

La Perse possède une grande épopée nationale, un des poëmes les plus considérables de l'Orient, le *Shah-Nameh* ou *livre des rois ;* mais cette œuvre, quoique issue des plus anciennes traditions de l'Iran, est postérieure dans sa rédaction poétique à la conquête arabe et à l'invasion des idées musulmanes. Elle fut terminée l'an de notre ère 1010. Son auteur, Firdousi (Aboul-Kasim-Mansour), était mahométan, quoique soupçonné parfois d'avoir conservé les anciennes croyances de sa race. Rien ne justifie ce soupçon, dans son poëme du moins, car son imagination est devenue pleinement arabe. Un grand nombre des épisodes du poëme fut récité au sultan Mahmoud, et l'orthodoxie de l'œuvre ne fut jamais accusée par le commandeur des croyants.

Pour les habitudes de l'esprit, pour les formes de la poésie et du style, Firdousi ne diffère pas des autres poëtes musulmans. La portée nationale de son œuvre, relativement à la Perse, réside dans le fond tout historique du livre, dans sa fidélité aux anciennes chroniques, aux vieilles chansons racontant les aventures des rois et des héros de l'Iran. *Le Shah-Nameh* n'est point une épopée réduite à l'unité du sujet comme l'*Iliade*, comme l'*Énéide* et même comme le *Ramayana;* c'est un récit poétique embrassant plusieurs siècles, et même plusieurs milliers d'années; si l'on admet la chronologie fabuleuse adoptée par le poëte d'après les traditions, et qui fait régner tel des rois de la Perse jusqu'à sept cents, jusqu'à mille années. Firdousi se donne lui-même comme n'ayant rien inventé, le style seul et quelques réflexions d'une philosophie entièrement musulmane lui appartiennent. Longtemps avant la conquête arabe, plusieurs recueils avaient été faits des anciens chants et légendes dans les divers dialectes qui se parlaient en Perse et qui dérivaient, surtout dans les provinces orientales, de la langue zend conservée dans sa pureté comme idiome religieux par le clergé zoroastrien. Le pelhewi était alors, — sous les derniers rois Sassanides, — la langue officielle de l'empire persan; c'était un dialecte né en Mésopotamie du mélange des races et des langues sémitique et persane. Firdousi possédait ces idiomes et même la langue arabe, dans laquelle il a écrit des vers [1].

Nous avons donc franchi pour arriver au *Shah-Nameh* la longue suite de siècles, l'immense abîme intellectuel qui sépare la poésie spontanée primitive, naïvement

1. Mohl, préface du *Shah-Nameh*. Voir la magnifique édition et traduction de ce livre donnée par lui.

religieuse, miroir exact des impressions que produit la nature sur des races vierges, et de la poésie des races mêlées, des esprits de seconde formation, qui ont comparé les traditions, les langues, les religions diverses ; nous passons, en un mot, de la poésie des voyants à celle des lettrés.

Firdousi était pour son temps un lettré, un savant Mobed, certainement plus cultivé que les trouvères qui écrivaient à la même époque nos *Chansons de gestes*. Il nous introduit dans l'Orient moderne, marqué dans la religion et dans la poésie d'une empreinte uniforme par la loi de Mahomet. La conquête arabe fait entrer la Perse dans le concert des peuples sémitiques ; la poésie persane, dès le temps de Firdousi et malgré le fond historique et national qu'elle conserve, ne reflète le monde extérieur qu'à travers le Coran.

Tout l'intérêt du *Shah-Nameh* appartient à l'histoire légendaire ; aucun art, aucune trace de composition et d'agencement dramatique ; les événements se déroulent non sans confusion ; l'esprit du poëte intervient rarement dans le récit pour lui imprimer un cachet personnel ; le paysage et le milieu environnant ne retardent jamais la marche de la narration ; les images, les couleurs, les détails pittoresques, parfois prodigués, sont tous d'ornementation comme les damasquinures d'une lame orientale. L'ancienne mythologie persane, qui s'imposait au narrateur avec les légendes qu'il reproduit, était du reste, comme nous l'avons vu, assez peu propice au vrai sentiment poétique de la nature. Les parties du *Shah-Nameh* traduites jusqu'à ce jour concordent avec le *Zend-Avesta* dans la croyance aux génies et aux divers êtres surnaturels qui personnifient la nature visible et se substituent à son action immédiate dans

l'imagination des Perses. Sous le rapport historique et chronologique, le poëme s'accorde aussi avec le livre religieux et le complète. Les règnes de quatorze rois antérieurs à Guschtasp sous qui paraît Zoroastre (Zerduscht) y sont racontés longuement ; les généalogies ébauchées dans le *Zend-Avesta*, depuis le premier roi Kaïoumors, ancêtre du Prophète, s'y développent dans toutes leurs branches. Le patriarche Djemschid n'est que le quatrième de ces princes. C'est lui qui fonde réellement la société par l'invention des arts les plus essentiels; les Diws, les oiseaux, et les Peris lui obéissent comme à ses prédécesseurs; mais il achève de faire de son peuple une nation humaine au lieu d'une horde, par l'invention du fer, du tissage des étoffes, par l'institution d'un sacerdoce, d'une classe de guerriers, de laboureurs et de marchands. Kaïoumors, le premier chef de la race, avait commencé le grand combat de l'âme et de la société contre l'impur Ahriman à la tête d'une armée de Peris, d'animaux féroces, tigres, lions, loups et léopards qui deviendront des hommes.

Houscheng, son successeur, fait un pas de plus; il apporte le culte, c'est-à-dire l'usage du feu, comme Prométhée; il invente les premiers métaux, les premiers vêtements faits de peaux et de fourrures.

Djemschid achève le cycle des fondateurs; il apprend à son peuple l'art de bâtir et de faire les briques; avec la classe des marchands il a fondé le commerce et l'industrie. Pendant trois cents ans qu'il règne la mort est inconnue parmi les hommes.

Zohak, à la face de serpent, élevé au désert, règne mille années; un serpent sort de chacune de ses épaules et le triple monstre se nourrit de cervelles humaines. Les en-

chantements, la magie, les apparitions de génies et d'animaux fabuleux se multiplient autour de lui dans le poëme : c'est là ce qui représente dans le *Shah-Nameh* le surnaturel, la mythologie, l'élément religieux qui est de l'essence de toute conception épique. Le sentiment de la nature, qui n'est qu'une des faces de l'idée religieuse, n'a guère d'autre forme que ces peintures fantastiques dans l'imagination du poëte persan. Suspendu entre les anciennes croyances de la Perse et l'islamisme, peut-être sincèrement mahométan, il puisait à ces deux sources en peuplant son livre de ces génies secondaires qui ne sont ni des dieux de l'esprit, ni des dieux de la matière, et dont l'essaim voltigeant entre l'homme et le monde extérieur obscurcit à nos yeux la vraie nature et gâte la vraie poésie.

L'intérêt du *Shah-Nameh* est surtout dans l'élément héroïque, dans la peinture de l'énergie militaire et de l'activité d'une des races humaines les plus belliqueuses. La partie du poëme la plus curieuse à ce point de vue est le cycle de Rustem, personnification légendaire de l'héroïsme persan dont l'histoire se prolonge à travers plusieurs règnes et plusieurs centaines d'années.

Le héros de l'Iran apparaît dans le poëme longtemps avant le législateur, il précède de beaucoup Zoroastre. Après des aventures tout à fait épiques et des combats dignes de ceux de l'*Iliade* ou de nos *Chansons de gestes*, Rustem finit dans la guerre religieuse qui s'éleva au nom du *Zend-Avesta* entre les peuples de l'Iran et ceux du Touran. C'était sous le roi Guschtasp qui accueillit le Prophète, se convertit à sa parole, et commença ces longues guerres de prosélytisme qui poussèrent les adorateurs d'Ormuzd contre les Scythes, contre les Égyp-

tiens, contre les Grecs, contre toutes les nations polythéistes. Un guerrier comme Rustem devait finir sans être vaincu; victime d'une trahison, il tombe avec son cheval dans une fosse hérissée de poignards.

Le roi Guschtasp, sous lequel mourut Rustem et qui fonda la religion de l'Avesta, a été pris quelquefois pour Darius, fils d'Hystaspe, le même qui commença la guerre contre les Grecs. Mais il est certain que la venue de Zoroastre se rapporte à des temps autrement reculés. La religion des Perses dut être constituée bien avant les guerres médiques, bien avant l'expédition de Cambyse contre l'Égypte, et avant Cyrus lui-même. Le massacre des mages, après la mort du faux Smerdis qui précéda le règne de Darius, signale une victoire de la caste guerrière sur la caste sacerdotale. Un fait pareil ne saurait se produire que dans les religions déjà anciennes, et il assigne une haute antiquité à l'état social des Perses fondé sur le *Zend-Avesta*. Le *Shah-Nameh* n'est pas d'un grand secours en ce qui concerne Zoroastre; l'auteur, eût-il conservé un certain attachement au vieux culte national, était obligé par la prudence d'être très-bref sur cette matière. Il n'échappa pas aux soupçons des musulmans zélés. Firdousi est donc très-sobre de détails sur Zerdouscht et ne fait guère que mentionner sa venue.

« Un arbre parut sur la terre, un arbre qui poussa dans le palais de Guschtasp, s'élevant jusqu'au toit avec des racines abondantes et des branches nombreuses. Ses feuilles étaient des conseils, son fruit était l'intelligence; et comment pourrait mourir celui qui s'en nourrirait? Les traces de ses pieds étaient bénies; son nom était Zerdouscht (Zoroastre). C'est lui qui a tué Ahriman qui fait le mal. Il dit au roi du monde : « Je suis le prophète,

je suis ton guide vers Dieu. » Ensuite il apporta un bassin rempli de feu disant : « Je l'ai apporté du paradis et le Seigneur du monde te dit : Accepte la foi, regarde ce ciel et cette terre que j'ai créés sans argile et sans eau : regarde-les, pour voir comment je les ai faits; réfléchis à qui il serait possible de créer des choses pareilles, si ce n'est à moi qui suis le Seigneur. Si tu reconnais que c'est moi qui ai créé ce monde, il faut que tu m'appelles le Créateur. Accepte de mon messager sa bonne croyance, apprends de lui sa voie et son culte; aie soin de faire ce qu'il te dit, choisis pour guide l'intelligence et méprise le monde. Apprends le vrai culte et la religion véritable, car la royauté ne vaut rien sans la croyance. »

Les croyances religieuses de Firdousi, à les juger sur les maximes qu'il émet dans son récit, toutes les fois qu'il prend la parole en son propre nom, et sur ce morceau lui-même, étaient sincèrement musulmanes, mêlées d'une certaine philosophie de lettré assez tolérante. Son imagination, disciplinée par le Coran en ce qui touche au sentiment de la nature, mais nourrie des anciennes légendes nationales que de son propre aveu il ne fait souvent que traduire, prodigue dans son poëme les apparitions de génies et d'être surnaturels, les enchantements, les faits de magie et ce genre de merveilleux qui remplit la poésie arabe et se retrouve avec les caractères d'un climat différent dans nos poëmes chevaleresques. Déjà, chez le poëte persan, l'intervention du surnaturel, de l'élément divin qui est de l'essence des vraies épopées, revêt cette forme secondaire, et peu poétique au fond, qui sera si fréquente dans la poésie orientale moderne et dans les œuvres du moyen âge, la féerie. Cet ordre de merveilleux a une évidente connexité avec le sentiment

poétique de la nature; il en est une des variétés inférieures; il s'est manifesté dans la poésie aux époques qui ont le moins mérité de devenir classiques. C'est ici le lieu, à propos de l'Orient moderne, de comparer avec la vraie poésie de la nature cette croyance aux génies, aux enchanteurs, aux métamorphoses, au monde féerique.

La principale source de la poésie orientale moderne, non-seulement parce qu'elle nous a donné le grand poëme de Firdousi, mais à cause des innombrables contes qui nous en ont été rapportés, c'est la Perse. Devenus musulmans, les anciens sectateurs de Zoroastre conservèrent, au moins à l'état de machine poétique, la croyance aux génies, aux esprits secondaires, aux Peris, aux anciens Feroüers. C'est de chez les peuples zends que sont sorties ces légions d'anges et de démons qui ont envahi l'imagination des peuples de l'Asie occidentale, même sous la discipline du dieu de Mahomet, et qui ont pénétré dans notre moyen âge, gardées et combattues à la fois par le christianisme. L'action des bons et des mauvais génies, restreinte à ses bornes légitimes par la Bible et l'Évangile, devait déborder dans les conceptions poétiques au moment où les diverses mythologies des peuples indo-européens se trouvèrent en contact avec les idées chrétiennes.

Nous n'avons à toucher ici cette question des esprits élémentaires que dans ses rapports avec le sentiment de la nature. Quel est sous ce point de vue la valeur relative du panthéisme indien, du polythéisme grec et de la mythologie des Perses, de cette croyance aux génies qui joue un si grand rôle dans la poésie de l'Orient arabe et du moyen âge?

La poésie du monde visible est entièrement subor-

donnée à l'idée qu'on se forme des relations de la Nature avec le monde invisible, avec l'âme, avec la divinité elle-même. Tous les objets de la Nature ont sans doute dans leur forme une beauté propre, indépendante à un certain degré du monde moral et de tout symbolisme. Mais, en réalité, la vraie poésie de la Nature dérive de ce que l'homme lui suppose de divin. Absolument séparée de Dieu, privée d'âme et de signification morale, la Nature reste l'objet de la science, elle a cessé d'être celui de la poésie ; elle est encore la source d'un certain art réaliste, étroit, matériel, mais elle n'est plus l'auxiliaire de l'idéal, elle n'inspire plus de grandes créations esthétiques.

Identifié avec Dieu par le panthéisme, le monde extérieur dans son ensemble et dans chacun de ses détails devient l'objet d'une incessante adoration. Ainsi enveloppé de Dieu, l'esprit humain est avec lui dans un colloque perpétuel, dans un perpétuel échange de sentiments. Tous les objets visibles ont pour l'homme une âme et une parole, parcelle de l'âme, syllabe de la parole universelle. C'est là l'idée essentielle des religions et des poésies de l'Inde. L'imagination des peuples enfants a surchargé cette doctrine d'une foule de détails monstrueux qui la compliquent du polythéisme et du fétichisme lui-même. L'essence divine qui garde son unité en se répandant par toute la création s'incarne et se personnifie, au gré de ces nations sensuelles, sous des formes arbitraires et fantastiques; et de cette idée si simple et si claire du Dieu-Nature émane peu à peu une mythologie très-complexe et très-obscure. Le polythéisme indien, enté sur le panthéisme, aboutit, comme nous l'avons vu, à des idoles sans proportions,

sans mesure, sans beauté, à une mythologie radicalement contraire à la perfection de la statuaire et de la peinture. Mais dans la poésie, quoiqu'elle soit gâtée souvent par la présence de ces dieux informes, de ces êtres sans limites, grands comme des montagnes, mobiles comme des nuages et qui ressemblent plutôt à de vastes lambeaux du globe terrestre qu'à des personnages vivant d'une existence propre, dans la poésie indienne, les divers objets de la Nature gardent autour de ces effrayantes incarnations leur vie particulière, leur beauté naturelle, la portion d'âme et de divinité dont le panthéisme les a doués.

En écartant de la mythologie et des poëmes indiens les personnifications monstrueuses des forces générales de l'univers, les idoles sans beauté qui représentent le Dieu dans les divers moments de son action et dans ses perpétuelles métamorphoses, il reste encore en face de l'homme une Nature toute vivante, tout animée, toute sympathique; le cœur humain ne cesse pas de s'intéresser à elle, de se sentir avec elle dans une constante communion de joie ou de tristesse, d'amour ou de terreur.

Attiré par cette Nature, derrière laquelle il sent une âme, le poëte converse avec elle et s'attache à la décrire longuement. Si les incarnations du dieu suprême Brahma, celles de Vischnou et de Siva qui complètent avec lui la Trimourti, la trinité indienne, si les avatars des dieux subalternes qui représentent les principaux agents de la Nature retiraient à l'univers ce que le panthéisme lui attribue d'essence divine pour le concentrer dans les formes, si nombreuses et si variables qu'elles soient, des dieux métamorphosés, la Nature aurait perdu son attrait principal et la plus grande part de la domi-

nation qu'elle exerce sur l'imagination des peuples indiens.

Bannissez de la création l'esprit de Dieu, retirez sa présence à chaque objet, à chaque phénomène du monde visible, et vous tarissez la source de poésie, la séve immortelle qui donne à l'univers sa plus saisissante beauté. La poésie se retire de la Nature pour aller fleurir là où fleurit l'idée divine, tantôt dans le monde humain, comme chez les Grecs, tantôt dans une région fantastique à demi humaine, à demi naturaliste, comme dans la période de la littérature orientale qui nous occupe en ce moment.

A la suite des dieux grecs, nous entrons dans un ordre de poésie plus clair et mieux défini ; mais en perdant alors ce qu'elle a d'un peu vague et indécis dans son symbolisme, la Nature perd aussi une part de sa poésie. La signification morale des objets visibles, le lieu qui les rattache à la pensée divine et au cœur humain ne sauraient être pour chacun d'eux bien nettement précis. Chaque esprit, suivant sa pénétration, le sent et l'explique avec plus ou moins de profondeur et de netteté. Toujours faut-il, pour que les phénomènes de la Nature parlent très-vivement et très-poétiquement au cœur humain, qu'on y voie l'expression d'un monde spirituel, une des formes de la pensée divine. Quand les dieux ont pris un corps déterminé et sont devenus purement humains et personnels, la Nature a perdu la plus grande part de son âme ; elle ne garde plus de voix, plus de musique intérieure ; elle n'a conservé de charme que pour les sens ; il ne lui reste que ses parfums, sa couleur, sa beauté plastique et son utilité pour les besoins ou les plaisirs de la race humaine.

Les dieux grecs, à leur première origine, sont des dieux de la Nature et personnifient les diverses forces élémentaires, comme les dieux de la mythologie indienne. Mais, chaque jour, ils deviennent plus exclusivement humains et représentent des forces morales, des périodes historiques, des attributs de l'âme et des fonctions sociales. Ils n'en ont pas moins retenu leur domaine dans le monde physique et leur souveraineté sur les éléments, sans être mêlés par leur corps aux objets qu'ils gouvernent. Si Jupiter fut d'abord l'atmosphère, Neptune l'élément liquide, Pluton la matière terrestre et Phœbus la lumière, chacun de ces dieux a revêtu dans Homère un corps parfaitement semblable à celui des héros; les phénomènes qu'il régit lui sont devenus tout à fait extérieurs; il les dirige comme l'homme dirige une arme, un outil, un char; ainsi qu'Apollon avec ses coursiers de flamme, il ne communique avec eux que par des rênes d'or. Combien de ces dieux ne sont-ils pas d'ailleurs de purs attributs de l'intelligence et des représentants de la seule force morale, tels que la grande déesse du premier des peuples grecs, la sainte, l'immatérielle Pallas, la protectrice d'Athènes, qui sortit tout armée de la pensée du Dieu souverain!

Retirés dans leur Olympe, les dieux grecs en descendent quelquefois pour traverser l'univers, mais sans se confondre avec lui; sans lui emprunter successivement toutes ses formes, en de perpétuelles métamorphoses, ainsi que les dieux de l'Inde. La nature reste donc livrée à elle-même et au travail de l'homme. Elle est belle, fertile, séduisante pour son propre compte; elle ne ramène pas forcément à un dieu la pensée de celui qui en jouit ou qui la contemple; sans doute elle n'est

pas en dehors de la religion, elle n'est pas anathème comme sous l'empire d'un spiritualisme absolu, mais elle a perdu une part notable de sa valeur religieuse, et par conséquent de sa valeur poétique.

L'intérêt du drame universel s'est déplacé avec les dieux; les immortels ont pris la forme humaine et lui apportent en s'en revêtant le charme, la puissance, la beauté parfaite de tout ce qui est divin. Ce n'est plus dans les splendeurs de la nature, c'est dans les perfections de l'humanité que l'esprit cherchera l'idéal. Le corps humain deviendra le type de la suprême beauté visible, et l'âme humaine pourra s'égaler par la vertu à ces dieux qui sont faits désormais à son image. Tout ce que les arts plastiques, particulièrement la statuaire, peuvent emprunter de trésors à cette mythologie, nous l'aurons dit assez en prononçant les noms d'Athènes et de Phidias. L'épopée, la poésie dramatique n'ont pas moins à gagner à cette concentration du divin. L'âme est désormais une cause, une volonté libre, une puissance comme les dieux. L'histoire héroïque, la poésie héroïque sont nées de ce jour où l'homme est entré en partage de la liberté morale avec les immortels; l'homme a grandi de tout ce qui était retiré à la nature.

Demanderons-nous après cela s'il est resté quelque chose d'infini et de divin, quelque accent pathétique au paysage d'Homère et des autres statuaires de l'héroïsme qui ont fait des guerriers, des sages et des femmes de la Grèce des dieux aussi beaux que ceux de l'Olympe? Nous saurons plus tard ce qui peut manquer aux tableaux de la Nature chez les poëtes grecs, comparés aux poëtes de l'Inde et à ceux de l'Europe moderne; constatons de suite le mérite propre aux peintures helléniques et ce

que le monde extérieur a gardé d'indébile poésie et de radieuse élégance sous le pinceau de ces Grecs qui voyaient tout d'un œil si juste et dessinaient tout d'une main si sûre. Sur ces paysages, où les déesses et les nymphes, formant leurs danses sur le premier plan, attirent et retiennent les regards, les Grecs ont jeté sans doute un coup d'œil moins profond que le nôtre, et les horizons bornés de leurs tableaux n'ouvrent pas à la rêverie des perspectives dans l'infini. Mais à défaut de ces visées périlleuses vers la peinture de l'invisible, les rares paysages de l'école d'Homère possèdent ce suprême mérite de toutes les œuvres grecques, l'heureuse proportion, la grâce aisée, et par-dessus tout la vérité. Les descriptions du monde extérieur, chez les poëtes antiques, ne sont ni si fréquentes, ni faites avec autant de prédilection et d'émotion religieuse que chez les contemplatifs de l'Orient ou les rêveurs de nos jours. La Nature n'est pas pour eux le grand acteur, elle est simplement le théâtre du drame qui se joue tout entier entre les passions humaines. Les décors ne sont pas variés, vivants et agissant par eux-mêmes et ne prennent aucune part à l'action; ils lui sont du moins parfaitement appropriés, ils sont vrais et ils sont charmants; que faut-il de plus?

Entre la Grèce et l'Inde, entre le *Ramayana* et l'*Iliade*, arrêtons-nous maintenant chez les Perses, sur cette terre peuplée de génies et de dieux subalternes, de Fées et de Peris, au sein de ces religions à demi monothéistes, à demi panthéistes, fondées par le *Zend-Avesta*. Voyons quelle sorte de poésie aura conservé la Nature durant ce culte des esprits élémentaires, qui a survécu comme croyance poétique à la loi de Zoroastre,

croyance qui peuple encore le grand poëme national de Firdousi d'une multitude de demi-dieux fantastiques, tolérés par l'orthodoxie musulmane, qui pénètre le génie arabe et se répand à sa suite dans l'Asie occidentale et dans tout l'Orient moderne.

Les dieux du *Zend-Avesta* restent suspendus entre l'esprit et la matière, comme la lumière impalpable, qui ramène à l'unité tous les bons génies dans le sein du glorieux Ormuzd, est elle-même suspendue entre la terre et le ciel; incorporelle et pourtant visible; divine en son essence, et se faisant humaine dans les hommes purs; éternelle, universelle, infinie, et cependant limitée par le ténébreux Ahriman. Les dieux de l'Iran ont émigré de la Nature, ils ne sont plus enchaînés aux montagnes, aux fleurs, aux fleuves, aux animaux, comme ceux des bords du Gange; ils ont abdiqué leurs figures monstrueuses, ils ne sont pas entrés dans l'humanité; ils n'ont pas revêtu les formes élégantes des jeunes filles ou la forte stature des guerriers, comme sur l'Olympe grec. Quel est le visage des Amschaspands, des Izeds et des Feroüers, celui des Darwands et des Diws? Où sont les statues d'Ormuzd et d'Ahriman? Les taureaux à face humaine ailés et chargés du diadème, les lions au cou d'aigle, les dragons et les sphinxs couronnés de la mitre, les griffons au corps de léopard qui se promènent au milieu des hommes sur les bas-reliefs de Persépolis, ne sont pas les portraits des dieux comme ceux qui siégent sur les frises, les frontons et les métopes des édifices de l'Acropole. A peine sont-ils des emblèmes bien déterminés de quelques-uns de leurs attributs. Les génies de la Perse sont encore assez voisins du panthéisme natal pour séjourner quelquefois dans ces figures étranges

et mélangées de traits empruntés à tout le règne animal. Ils sont encore trop loin du dieu pur esprit, du dieu libre et personnel, pour se reposer dans la forme humaine et la diviniser à tout jamais. Ces dieux habitent une région vague, indescriptible, comme un troisième monde entre celui de l'esprit et de la chair, entre celui de l'âme humaine et celui de l'univers visible. Ils sont bien les dieux de cette religion de la parole identique à la lumière et révélée par le *Zend-Avesta* (la parole vivante); car ils ne prennent de corps que dans leurs noms, dans ces évocations et invocations innombrables, dans ces formules, dans ces litanies, dans ces prières sans fin qui composent le rituel de Zoroastre. Le croyant du *Zend-Avesta* n'a pas une pensée, ne commet pas un acte sans avoir appelé par leur noms tous ses dieux et tous ses génies. La moindre circonstance de la journée d'un fidèle Parsis amène sa prière, réglée par les livres de Zoroastre; et chaque prière est une énumération, une nomenclature, un simple appel des génies par leur nom, une preuve de la toute-puissance attribuée par cette religion à la parole.

Que devient le monde visible, cette riche nature de l'Orient, ainsi désertée par ces dieux incarnés dans la parole? Le paysage disparaît aux yeux de l'homme, la nature vraie s'efface sous un monde fantastique. Les Fées et les Peris, les anges et les démons, les génies de toute sorte, les magiciens, les animaux merveilleux et leurs métamorphoses de l'un en l'autre, se succèdent si rapidement et se pressent en si grande foule, que l'homme, à travers l'épais nuage formé par cette poussière du dieu-monde ainsi fragmenté, ne peut plus apercevoir le monde réel et la beauté propre de la création.

Un besoin subsistera pourtant au fond de ces tempéraments orientaux, un besoin très-vif de tout ce qui frappe et charme les sens, de tout ce qui caresse voluptueusement l'imagination. De là ce double caractère de la poésie arabe et persane, dès l'époque de Firdousi et jusqu'à nos jours : une absence complète de paysage vrai, de description exacte et mesurée comme celle des classiques, de philosophie rêveuse en face de la Nature comme dans l'Inde primitive et dans l'Europe moderne; et avec cela, une profusion de couleurs, de broderies, d'ornementation, qui sollicite le regard et attire l'esprit au dehors pour le retenir dans ce monde intermédiaire entre celui de la pensée pure et de la forme plastique, où flotte l'âme des buveurs d'opium, où se bercent toutes les ivresses.

Parcourez d'abord le *Shah-Nameh* (le livre des Rois) de Firdousi, vous n'y trouverez pas un seul paysage, ni vague et démesuré comme dans le *Ramayana*, ni borné et précis comme dans l'*Odyssée;* mais en revanche une pluie de fleurs et de pierreries, de tulipes et de roses, des perles et des émeraudes qui vont inonder la poésie persane, à mesure que des histoires héroïques du *Livre des Rois* on descend dans la poésie personnelle et l'on s'approche de la décadence des races musulmanes. A cette riche ornementation des habits, des armes et des palais, à ce luxe de fleurs et de parfums, à ces arabesques jetées dans le récit et qui tiennent lieu de vraie peinture à la poésie des mahométans, ajoutez les apparitions et les métamorphoses des génies et des animaux fantastiques, et vous aurez tout le pittoresque oriental.

Les incantations et la magie qui transforment si souvent les objets réels autour des voyageurs qui s'aven-

turent à travers les contes et jusque dans les épopées de la Perse, voilà ce qui remplace chez ces poëtes le charme intellectuel de la Nature; c'est à fois le seul merveilleux et le seul descriptif de leurs compositions; c'est tout ce que la Nature a gardé pour eux de religieux et tout ce que la religion a gardé de naturel. Disons de suite qu'au moins, dans l'épopée de Firdousi, l'homme a hérité de quelque chose de cette divinité retirée à l'univers, de la beauté plastique et de la liberté que ne possèdent ni les bons ni les mauvais génies. Les acteurs du *Shah-Nameh* ne sont plus de simples formes de la vie universelle, des incarnations de Brahma ou de Vischnou, comme Rama, ce sont de vrais hommes et de vrais héros qui luttent contre leurs pareils et combattent au besoin la Nature et les dieux eux-mêmes devenus des magiciens et des monstres. Rustem au corps d'éléphant est aussi vaillant que nos chevaliers de la Table ronde, aussi vaillant qu'Achille et Diomède, quoique moins libre d'esprit et moins vrai de proportions. Exagérées à la façon orientale, ses forces, la longueur de ses combats et de sa vie n'en sont pas moins des forces, une vie et des combats humains. Rustem est un héros, parce qu'il est un homme et non point un dieu; parce qu'il est un personnage ou un mythe de l'histoire et non point un agent ou un symbole de la Nature.

Les héros du *Shah-Nameh* ont rompu toutes les attaches qui lient si étroitement au monde extérieur l'âme des personnages indiens. Jamais un guerrier perse ne fera de retraite au désert comme Rama et n'exhalera de longues plaintes en face de la Nature. Il en appellera à son épée pour reprendre sa fiancée à l'ennemi. La rêverie et l'ascétisme ont disparu; les hommes de l'Iran

ne s'attardent jamais dans le paysage; ils boivent en passant à la source après le combat, cueillent à l'arbre, au rosier voisin, un fruit ou une fleur, ramassent une poignée de perles sur le rivage, ou une poignée d'or dans la caverne du dragon; mais ils n'ont jamais pris les arbres ou les montagnes pour confidents de leurs pensées ou pour témoins de leurs pénitences. L'ascétisme et les macérations témoignent de la puissance du monde sensible qu'il faut combattre par de tels moyens.

Les pieux anachorètes, occupés à dompter leurs passions, et qui tiennent une si grande place dans les poëmes de l'Inde, ont disparu du paysage persan qui n'est plus qu'un champ de bataille. Les dragons, les enchanteurs et les Diws que terrassent Rustem et ses rivaux en bravoure, sont bien au fond des forces élémentaires, des démons de la nature, mais qui ont pris eux-mêmes une personnalité plus déterminée en revêtant la forme animale. Ce n'est plus un fleuve, une montagne, un dieu à figure changeante, c'est un être qui a son espèce propre. Il semble que l'imagination indienne s'inspire surtout dans la nature des règnes les plus imparfaits, des grandes masses géographiques et des espèces végétales. Les arbres et les fleurs, les fleuves et les fontaines y jouent un rôle immense. Les animaux, réels ou fantastiques, occupent seuls avec l'homme le théâtre du monde dans le *Shah-Nameh;* ils sont eux-mêmes, ils n'ont plus des avatars d'une force variable dans ses manifestations. Les créations épiques ont fait un pas vers l'indépendance, les religions vers le culte de l'humanité.

La vraie beauté ne sourit pas encore sur ces figures sans proportions. Dans le cycle même de Rustem, bien

des siècles après le règne de Zohak moitié homme moitié serpent, de Feridoun qui prend la forme d'un dragon pour éprouver ses fils, les portraits des héros nous laissent parfois incertains de leur espèce. Ce qui est donné par Homère comme une simple comparaison, la force d'un lion, la rapidité d'un aigle, appliqué aux héros du *Livre des Rois* nous permet de croire un moment que telle partie de leur corps est réellement celle d'un animal. Leurs dimensiens colossales, les grands coups qu'ils frappent, et qui ébranlent autour d'eux tout le paysage, nous rappellent ces combats des épopées indiennes où, sous des noms d'hommes, ce sont des éléments courroucés qui luttent l'un contre l'autre, où une défaite ressemble à un cataclysme et une victoire à une des journées de la création. Les batailles du *Shah-Nameh* n'ont pas cet aspect démesuré; cependant elles dépassent encore de beaucoup les vraies proportions humaines; elles ne renversent plus des montagnes, et ne durent pas des années et des siècles comme dans le *Ramayana;* mais le même duel s'y continue pendant des journées entières, et les animaux y prennent part quelquefois. Raksch, le fidèle coursier de Rustem, vient à son aide pendant sa lutte contre le dragon. L'apparition et l'importance du cheval sur la scène épique est encore un des symptômes de la naissance du vrai monde héroïque; le cheval prendra sa place immortelle dans l'épopée avec le génie arabe, et de ces deux sources, arabe et persane, bien des inspirations viendront enrichir notre poésie chrétienne du moyen âge.

Malgré les exagérations de son style oriental, malgré la présence de l'élément fantastique succédant au surnaturel, le livre de Firdousi nous conduit donc en pleine

poésie héroïque. C'est, comme l'*Iliade*, une longue suite de combats entremêlée de généalogies. Les descriptions de tout genre y sont plus rares, quoique les figures de langage y soient plus prodiguées. Mais, à côté des récits indiens, la manière de Firdousi peut être louée pour sa sobriété. Un des épisodes les plus émouvants, le combat de Rustem contre son fils Sohrab, est vraiment digne de l'épopée grecque et de nos plus beaux poëmes modernes. Le même sujet se retrouve, ou par imitation ou par coïncidence, dans plusieurs chants épiques de l'Orient ou de l'Europe du moyen âge ; nulle part il n'est traité avec plus de grandeur et d'éclat. A peine reste-t-il dans le tableau quelqu'un de ces traits qui dépassent les proportions humaines et amoindrissent par là le véritable intérêt dramatique. On reconnaît encore l'Orient, quoiqu'on se sente bien loin de l'épopée indienne et des figures monstrueuses qui peuplent ses exubérants paysages. Le poëte veut-il donner une idée de la force prodigieuse de Rustem, il introduit le détail suivant, très-bien lié, du reste, à l'ensemble de la scène et qui concourt à produire la terreur et le sentiment d'une irrésistible fatalité.

« Rustem, aussitôt que la main de Sohrab l'eut relâché, se redressa comme un noble cyprès ; il alla vers un courant d'eau comme un mort qui recouvre la vie. Il but de l'eau, se lava le visage, le corps et la tête. Ensuite il s'adressa à Dieu, et le pria de lui accorder aide et victoire ; car il ne savait pas quel sort lui réservaient le soleil et la lune, et si le ciel, en tournant au-dessus de lui, arracherait le diadème de sa tête. J'ai entendu dire que Rustem avait reçu de Dieu au commencement une telle force que, quand il se plaçait sur une pierre, ses

deux pieds s'y enfonçaient. Il avait été effrayé de cet excès de vigueur qu'il était loin de désirer; il avait supplié Dieu le créateur en lui demandant dans son angoisse de le délivrer d'une partie de sa force, pour qu'il fût en état de marcher sur les chemins; et Dieu le saint, selon le vœu de Rustem au corps de montagne, l'avait diminué. Mais lorqu'il se trouva dans ce danger et que son cœur fut déchiré par la crainte que lui inspirait Sohrab, il pria Dieu de nouveau en disant : « O Créateur, « viens en aide à ton esclave dans cette circonstance ! « O Dieu tout-puissant et tout saint, rends-moi une force « telle que tu me l'avais donnée au commencement ! » Dieu la lui rendit comme il la demandait, il augmenta la vigueur de son corps autant qu'il l'avait diminuée. »

Cette image exorbitante de la force de Rustem, au lieu de faire de lui, comme l'eût été un héros du *Ramayana*, une sorte d'appendice de la Nature, la représentation d'une des forces élémentaires de l'univers, l'isole au contraire de la création, et le dessine plus nettement dans son caractère tout humain. La couleur de ce morceau est du reste pleinement musulmane, et, comme la plus grande part du *Livre des Rois*, ne rappelle en rien ce qui demeurait de naturalisme dans le culte et dans l'imagination des anciens Perses.

Pour les indications historiques et tout ce qui concerne les traditions nationales de l'Iran, le *Shah-Nameh* est une œuvre de la plus haute valeur. Firdousi déclare lui-même n'avoir ajouté aucun fait; il a traduit, coordonné les chants épiques des anciens rapsodes de la Perse. Les traces du culte de la lumière, de la croyance aux deux principes, aux bons et mauvais génies, et quelques détails de cette mythologie du *Zend-Avesta*, si voisine

du monothéisme, ont survécu dans la compilation du poëte mahométan. Tout ce qui tient à la poésie proprement dite, aux habitudes de l'esprit, au style, à la façon propre de sentir la Nature appartient pleinement à l'islamisme qui domine chez l'auteur les influences de la race.

Quoique le *Livre des Rois* soit un écho de l'Iran primitif et du monde zoroastrien, Firdousi ne se distingue en rien, quant au sujet qui nous occupe, le sentiment poétique de la Nature, des autres poëtes et conteurs de l'Orient arabe. C'est dire qu'il ne voit le monde extérieur qu'à travers sa libre fantaisie ; il y puise à pleines mains, mais pour ainsi dire les yeux fermés, des poignées de roses, d'émeraudes et de saphirs, qu'il sème le long du récit, sans se donner la peine de les assortir en des ornements réguliers, sur les armes et les vêtements de ses personnages et sur les murs de leurs palais. Il ne cherche aucun sens moral aux objets visibles ; il ne leur demande que le plaisir des yeux ; et ce plaisir il le trouve dans la vivacité des couleurs, dans les jeux de la lumière, plutôt que dans l'élégance des lignes et les beautés idéales de la forme ; il ne voit la Nature ni en rêveur, ni en artiste. Grâce à ses origines et à ses modèles nationaux, il conserve, avec un plus grand souci du monde extérieur, plus de variété et de vérité que les musulmans sémitiques. Son esprit est plus riche que l'imagination monotone et iconoclaste des Arabes et des Turcs ; il n'en subit pas moins cette sorte de pauvreté intellectuelle qui nous frappe dans toutes les œuvres conçues sous le joug de Mahomet et par les races préparées à le recevoir.

Pas plus que les Hébreux, leurs frères disciples du Coran n'ont laissé d'art et de philosophie. L'art était

réservé aux races qui ont traversé le polythéisme et les religions de la Nature. La philosophie elle-même, la pensée pure, semble un privilége des peuples indo-européens; elle germe au sein du panthéisme des Brahmes, elle porte ses fleurs les plus radieuses autour des temples de la Grèce idolâtre. La prétendue philosophie arabe au moyen âge n'est qu'une science d'emprunt et sans racine dans la religion et dans la race. L'art arabe n'est qu'un système d'ornementation très-agréable, mais dépourvu à la fois et de symbolisme naturel et de signification idéale. On distingue assez facilement dans le *Livre des Rois* ce qui est d'origine primitive et de provenance musulmane. Ainsi plusieurs chapitres commençent, et tous se terminent invariablement par des sentences, par des réflexions philosophiques et religieuses qui ne sont pas toujours de simples déductions du Coran, mais qui sous leurs formes, souvent gracieuses et colorées, recouvrent d'ordinaire les plus vulgaires banalités. L'inconstance de la fortune, l'imprévu et la fatalité des événements, l'aveuglement des hommes à courir au-devant de leur destinée : telles sont à peu près les seules idées qui défrayent la philosophie de Firdousi et qui reviennent dans ses vers chaque fois qu'il prend la parole en son propre nom.

II

LE POEME D'ANTAR

Entre toutes les grandes compositions épiques, il en est une particulièrement remarquable par l'effacement complet du paysage, par une telle absence de la nature visible, que l'on ne sait vraiment sur quoi reposent les

pieds de l'homme, si peu la scène est décrite, tant les décors les plus indispensables pour en marquer le lieu manquent à ce théâtre des combats et des aventures du héros de la race arabe. C'est bien l'épopée des enfants du désert, portés sur une mer de sable, entourés d'une éblouissante lumière qui ne s'arrête sur aucune forme et qui ne dessine que l'homme lui-même, ses tentes et ses troupeaux. Rédigé comme le *Shah-Nameh* après l'établissement de l'islamisme, tiré comme lui des chants et traditions de la race antérieurs à sa conversion, le poëme d'*Antar*, moins précieux comme histoire que le *Livre des Rois*, plus récent et plus altéré par le compilateur musulman, est cependant beaucoup plus exclusivement le poëme de l'Arabie que le *Shah-Nameh* n'est celui de la race persane. Deux systèmes religieux, deux façons de sentir, sont en présence et se combattent dans l'œuvre de Firdousi : Allah, l'implacable briseur d'images, ne réussit pas à chasser complétement du monde visible les sept Amschaspands d'Ormuzd, les Peris, les Feroüers et les Diws, les dragons et les taureaux à face humaine, les hommes à tête de serpent, ailés comme des aigles. Dans le poëme d'Aboul-Moyged-Ibn-Essaigh, quoique le héros soit antérieur à Mahomet, l'islamisme règne sans partage ; si bien qu'il ne songe pas même à se montrer et à faire parade de sa puissance, tant l'invisible Allah y triomphe complétement de tous les dieux rivaux, tant l'Arabe y est resté ce qu'il était avant Mahomet, ce qu'il sera toujours, seul avec son cheval en face de l'immensité. Le personnage d'Antar, historique ou légendaire, poëte, cavalier intrépide que l'on fait un peu antérieur à Mahomet, est bien le type héroïque de la race arabe ; sa vie entière se passe en voyages et en combats. Le cycle

de chansons qui compose son histoire fut réduit à l'unité à la fin du onzième siècle, environ cent ans plus tard que le *Livre des Rois*. L'héroïsme guerrier qui fait aussi le ressort du poëme s'y montre sous des traits un peu différents et plus modernes. L'amour y joue un plus grand rôle; les femmes y sont plus honorées; une d'elles, Djida, porte la cuirasse et l'épée comme certaines héroïnes de nos poëmes chevaleresques. Les guerriers de *Shah-Nameh* témoignent d'une plus haute antiquité; par quelques traits ils rappellent les acteurs de l'épopée indienne; par un plus grand nombre ceux de l'*Iliade*, moins l'élégance des proportions et la brièveté du récit. Héros d'un monde patriarcal, vivant sous la tente au milieu des troupeaux de chamelles, Antar et ses compagnons ont pourtant je ne sais quoi de plus chevaleresque et de plus moderne, un certain point d'honneur qui sent l'approche des guerriers européens et des croisades, et tel qu'on le retrouve chez les Maures Espagnols, une galanterie à la fois barbare et raffinée dont il n'existe pas de traces dans le monde homérique. La passion toute seule dans le *Shah-Nameh*, une tendre compassion dans la poésie indienne, c'est tout ce que les femmes inspirent aux guerriers. Le poëme d'*Antar* les place plus haut; l'amour y devient un stimulant à l'héroïsme. La jeune fille y met des conditions chevaleresques au don de sa main; elle y devient le prix de la vaillance et de la gloire.

Antar aime passionnément sa cousine Ablla, son oncle Mallek la lui accorde. Ablla ayant voulu savoir de son amant quels étaient ses projets pour fêter cette union: « Je compte, lui dit-il, faire tout ce qui pourra vous convenir. — Mais, reprit-elle, je ne demande pour moi que ce qui a eu lieu pour d'autres; ce qu'a fait Kaled-

Eben-Mohareb lors de son mariage avec sa cousine Djida... Voici ce que m'ont rapporté les femmes qui sont venues me complimenter sur votre retour : Kaled, le jour de son mariage, a tué mille chameaux et vingt lions, ces derniers de sa propre main... La fille du roi Eben-el-Nazal conduisait par son licol la naka (la chamelle) que montait Djida. — Quoi donc de si admirable dans tout cela ? reprit Antar. Par le roi de Lanyam et le Hattim ! nulle autre ne conduira votre naka que Djida elle-même, la tête de son mari dans un sac pendu à son cou. » Ablla raconte à son cousin l'histoire de Kaled et de Djida. Élevée sous des habits d'homme et devenue, sous le nom de Giaudar, compagne de chasse et de guerre de son cousin Kaled, Djida conçoit pour lui une vive passion. Malgré sa merveilleuse beauté, le jeune homme hésite à la prendre pour femme. « J'étais décidé, dit Kaled à sa mère, à ne plus me séparer de mon cousin Giaudar, tant je lui étais attaché ; mais puisque c'est une fille, je ne veux plus rien avoir de commun avec elle ; je préfère la société des guerriers, les combats, la chasse aux éléphants et aux lions, à la possession de la beauté. » En apprenant le refus de son cousin, Djida se livra à la plus vive douleur, ne pouvant ni manger, ni dormir, tant était grande sa passion pour Kaled. Son père, la voyant en cet état, la crut malade et cessa de l'emmener avec lui dans ses excursions. Un jour qu'il était allé au loin surprendre une tribu ennemie, elle dit à sa mère : « Je ne veux pas mourir pour une personne qui m'a traitée avec si peu d'égard : avec l'aide de la Providence, je saurai à mon tour lui faire éprouver toutes les souffrances, même celles de l'amour. » Puis se levant avec la fureur d'une lionne, elle monta à cheval, disant à sa mère qu'elle allait à la chasse, et partit

pour la tribu de son cousin sous le costume d'un Bédouin de Kegiaz. Elle fut loger chez un des chefs, qui l'ayant prise pour un guerrier, la reçut de son mieux. Le lendemain elle se présenta à l'exercice militaire commandé par son cousin, et commença avec lui une lutte qui dura jusqu'à midi : le combat de ces deux héros fit l'admiration de tous les spectateurs ; Kaled, étonné au dernier point de rencontrer un guerrier qui pût lui tenir tête, ordonna d'avoir pour lui tous les égards possibles. Le lendemain revit la même lutte, qui continua le troisième et le quatrième jour. Pendant tout ce temps, Kaled fit l'impossible pour connaître cet étranger sans pouvoir y réussir. Le quatrième jour, le combat dura jusqu'au soir, sans que pendant tout ce temps l'un pût parvenir à blesser l'autre. Quand il fut terminé, Kaled dit à son adversaire : « Au nom de Dieu, qui vous a donné tant de vaillance, faites-moi connaître votre pays et votre tribu? » Alors Djida levant son masque lui dit : « Je suis celle qui, éprise de vous, voulait vous épouser, et que vous avez refusée, préférant, avez-vous dit, à la possession d'une femme les combats et la chasse. Je suis venue pour vous faire connaître la bravoure et le courage de celle que vous avez repoussée. » Après ces paroles, elle remit son masque et revint chez elle, laissant Kaled triste, irrésolu, sans force et sans courage, et tellement épris, qu'il finit par en perdre connaissance. Quand il revint à lui, son goût pour la guerre et la chasse des bêtes féroces avait fait place à l'amour ; il rentra chez lui, et fit part à sa mère de ce changement subit, en lui racontant son combat avec sa cousine. « Vous méritez ce qui vous arrive, lui répondit-elle, vous n'avez pas voulu me croire autrefois ; votre cousine a agi comme elle le devait, en vous

punissant de votre fierté à son égard. Kaled lui ayant fait remarquer qu'il n'était pas en état de supporter ses reproches, et qu'il avait plutôt besoin de compassion, la supplia d'aller demander sa cousine pour lui. Elle partit aussitôt pour la tribu de Djida, tourmentée pour son fils qu'elle laissait dans un état déplorable.

Quant à Djida, après s'être fait connaître à son cousin, elle revint chez elle. Sa mère était inquiète de son absence, elle lui conta son aventure, et l'étonna par le récit de tant de bravoure. Trois jours après son retour arriva la mère de Kaled, qui voulut sur-le-champ parler à Djida ; elle lui dit qu'elle venait de la part de son cousin pour les unir, et lui apprit en même temps dans quel triste état elle l'avait laissé.

« Un tel mariage est désormais impossible, répondit Djida ; je n'épouserai jamais celui qui m'a refusée ; mais j'ai voulu lui donner une leçon, et le punir de m'avoir tant fait souffrir. » Sa tante lui représentant que, s'il lui avait causé quelque peine, il était en ce moment bien plus malheureux qu'elle : « Quand je devrais mourir, reprit Djida, je ne serai jamais sa femme. » Son père n'étant pas encore de retour, la mère de Kaled ne put lui parler. Voyant d'ailleurs qu'elle n'obtiendrait rien de Djida, elle revint chez son fils, qu'elle trouva malade d'amour et très-changé ; elle lui rendit compte du résultat de sa mission, ce qui augmenta son désespoir et ses maux... Le père de Djida ayant enfin consenti à la donner à Kaled : « J'y souscris, répondit la jeune fille, à condition que le jour de mon mariage, mon cousin tuera mille chameaux choisis parmi ceux de Malaeb-el-Assué, de la tribu Beni-Hamer [1]. »

1. Lamartine, *Voyage en Orient*, fragment du poëme d'*Antar*.

Si barbares que soient à nos yeux ce présent de noces et ces mœurs du désert, il n'y en a pas moins dans cet épisode, dans cet exemple d'une initiative attribuée aux femmes, à la veille du Coran, quelque chose de tout moderne, quoique l'islamisme l'ait fait disparaître. Rien de semblable ne s'est rencontré dans les épopées primitives, et peut-être y a-t-il quelque lieu de douter, à cette occasion, de l'antiquité du poëme d'*Antar*. Mais antérieure à Mahomet ou contemporaine des croisades, cette histoire de Kaled et Djida et les autres épisodes n'en sont pas moins profondément caractéristiques du génie arabe et de l'islamisme en ce qui concerne le sentiment de la Nature. Le paysage n'a pas de réalité pour ces héros et ces poëtes du désert, pas plus que la création n'a de réalité devant Allah. Un seul être créé partage avec l'homme le domaine de cette épopée, c'est le cheval; il y règne presque à l'égal de la femme et même du guerrier. Il y devient entre les chefs de tribu un sujet d'émulation et de guerre, comme les plus belles vierges. Mais il a cessé d'appartenir au monde extérieur, il est entré pour ainsi dire dans la famille humaine. La rapidité de sa course à travers l'immensité des plaines de sable contribue à isoler l'âme de son cavalier de cette nature où rien ne sollicite fortement son regard. Le héros franchit des distances immenses et rien ne change autour de lui; il ne fait qu'un avec son fidèle compagnon et n'a pas cessé d'être seul en la présence de l'invisible Allah.

La poésie de l'islamisme nous ramène ainsi à une vérité bien souvent exprimée dans ce livre : le sentiment poétique de la Nature pour chaque homme et pour chaque race est sous l'empire de l'idée religieuse. La foi musulmane qui donne si libre carrière aux exigences

des sens, qui livre à l'homme toute la Nature comme instrument de volupté, la lui interdit comme sujet de contemplation et d'étude, comme aliment de l'esprit, comme objet de la poésie et de la science. Elle ôte au fidèle croyant le sentiment de la réalité plastique, celui de la variété des formes et de leur individualité, en un mot, tout ce qui pourrait aider l'imagination et la main de l'homme à se construire des idoles dans le monde visible, à chercher des symboles matériels pour l'être immatériel et sans figure. De là cette absence complète de statuaire et de peinture dans le monde mahométan comme dans le monde hébraïque, et le caractère particulier de la couleur et des images dans la poésie orientale moderne.

Le principe des arts orientaux, c'est la volupté du regard et des autres sens; l'image dans le style a le droit de charmer comme un parfum dans une cassolette, par un inexplicable rapport avec notre organisme; elle n'a pas le droit de parler à l'esprit et de devenir pour lui le signe vivant d'une réalité intellectuelle. La couleur prodiguée par les poëtes ne doit pas revêtir des formes précises, vraies, naturelles; elle s'étend capricieusement sur des surfaces sans reliefs; elle ne dessine aucun être ayant vie, pas même une fleur et une plante, avec leur caractère individuel. Tout se résume, dans le style comme dans l'architecture, par cette ornementation qui charme quelquefois, mais qui ne représente, qui ne *signifie rien*. Ces ornements ne parlent au regard ni du monde extérieur, ni de l'idéal, ni de l'âme, ni de la Nature. Ils mettent à ne rien *signifier* autant de soin que nos peintres, nos sculpteurs et nos poëtes s'en donnent pour enfermer toujours une pensée sous la forme et sous la couleur, pour expliquer enfin l'ordre spirituel par celui des sens et

démontrer à la raison humaine la raison divine qui remplit la création.

Toutes les sortes de figures sont fréquentes dans le style oriental, mais elles sont toutes superficielles et monotones. On se lasse bien vite des dialogues du rossignol et de la rose, des torrents de perles et de saphirs qui coulent dans les poésies persanes, turques, arabes. Nulle part autant de fleurs, de parfums, de chants d'oiseaux, de diamants, de cristaux et de soleils, et nulle part aussi peu de véritable nature, aussi peu de réalité et de profondeur dans la peinture du monde visible; pas un paysage exact, pas une description que le ciseau ou le pinceau puissent traduire sans mentir à l'histoire naturelle. Les âmes les plus éprises de la poésie des objets extérieurs, mais qui la trouvent dans les rapports des choses figurées avec l'ordre moral et le monde divin, éprouvent une certaine aversion pour cette littérature de l'Orient moderne. Cette poésie émeut les sens et n'éveille pas les idées; elle peut charmer la fantaisie, elle ne dit rien à la véritable imagination. L'artiste et le penseur restent froids devant elle. Il y a divorce entre ces images et l'esprit vivant des choses; Dieu est absent de cette nature somptueuse. Quand le souffle religieux agite ces écrits, il se fait sentir dans la peinture directe du cœur humain, dans l'expression simple et nue de quelque vérité morale, jamais dans l'art de décrire et de mettre en scène le monde extérieur. Qu'il reste donc démontré pour nous : que l'abondance des couleurs, le luxe des ornements empruntés aux objets qui frappent les sens, la souplesse de la fantaisie, ne supposent pas toujours le vrai sentiment poétique de la Nature.

CHAPITRE II

LA CHINE. LES POETES CLASSIQUES DE LA CHINE

Longtemps avant que la langue zend et les livres de Zoroastre fussent découverts par Anquetil-Duperron, le monde sanscrit par William Jones et Colebrooke, nos missionnaires avaient traduit et commenté un grand nombre de livres chinois; ils n'avaient pas marchandé leur admiration à cette philosophie que le christianisme allait combattre. La Chine, dans son ensemble, religion, littérature, mœurs et politique, n'en n'est pas moins la plus étrange des sociétés, celle où le génie de l'Occident se trouve le plus complétement dépaysé, malgré certaines analogies qui tiennent à l'âge avancé des deux civilisations. L'esprit humain est le même partout; mais il faut avouer qu'il affecte en Chine, dès les temps les plus reculés, des allures qui tranchent singulièrement avec le début des autres races, surtout avec l'Inde, la Perse et tous les peuples de la famille aryenne dont nous sommes sortis. Dans le monde sémitique lui-même, grâce à nos origines religieuses, nous trouvons encore une société dont nous pouvons sans effort nous assimiler les idées. Mais en Chine, tout nous semble, à première vue, au rebours de nos propres sentiments.

S'il faut en croire des savants distingués qui ont fait

une longue étude de ce pays, plusieurs anciens missionnaires et quelques grands esprits de notre temps, M. de Lamartine, par exemple, cette civilisation que l'on avoue pauvre d'énergie militaire et de génie poétique, pauvre d'imagination et d'héroïsme, serait fondée tout entière sur ce qu'il y a chez l'homme de plus universel, de plus invariable et de plus excellent, la raison. D'où provient, dans ce cas, l'incontestable étrangeté de l'art, de l'organisation sociale, des mœurs de ce peuple, ajoutons même l'espèce de répulsion qu'il inspire? Bien d'autres sociétés, aussi différentes de la nôtre, plus imparfaites et presque barbares, répugnent beaucoup moins à nos goûts et à nos méthodes. Est-ce l'immobilité absolue de cette race, la plus ancienne de toutes, qui choque nos esprits changeants et nos idées de progrès? Il est certain que l'immutabilité est le premier caractère du peuple chinois. Il semble avoir été toujours du même âge. Si loin qu'on remonte dans ses monuments écrits, et l'écriture est chez lui contemporaine de la nation elle-même, on ne saurait lui découvrir de jeunesse. Pas un accent de cette fraîche poésie de l'adolescence qui éclate ailleurs à l'aurore de chaque société et dont nous sentons encore le charme dans les épopées de l'Inde, dans les plus antiques passages des *Védas* et du livre sacré de la Perse. Admettons que ce peuple soit essentiellement raisonnable; mais s'il est né, comme on le dit, en pleine raison, c'est qu'il est né, comme certains individus, en pleine vieillesse; il est sorti de son berceau avec des rides au front. Dieu sait si ces rides se sont creusées depuis quatre mille ans! Voyez plutôt sa figure, avant de pénétrer dans son esprit! Voyez l'image de lui-même qu'il nous a donnée dans son art, cette nouvelle nature

faite à l'imitation de l'âme, ce portrait le plus ressemblant que chaque race puisse laisser d'elle! La vieillesse est écrite dans ses plus anciens livres; avec la sagesse, si vous voulez, mais sans l'ombre de ce qui séduit les hommes, de ce qui les attire plus que la vérité elle-même, sans la beauté! Je me défie d'une raison, d'une sagesse éclatantes de laideur. Or, si l'art est partout la forme, la splendeur de la raison nationale, l'art chinois, si précieux, si habile, si curieux qu'il soit, si caressé qu'il devienne par nos modernes fantaisistes, peut prétendre à tous les mérites, excepté à la beauté. Au risque d'être aussi vertement relevé que le grand roi classique l'a été de nos jours pour son mot sur Téniers, nous sommes tenté de dire, en face des merveilles sauvées de l'incendie du palais de Pékin : *Otez de là ces magots.* Peut-être le goût de nos héritiers, plus cosmopolites et mieux disciplinés sous leurs mandarins, fera-t-il marcher la curiosité chinoise de pair avec l'art italien et l'art grec; quant à nous, si cet aveu est permis à qui prétend faire de la critique, nous éprouvons un véritable malaise en face de tous ces spécimens de l'art et du génie de la Chine. Nous n'irions pas cependant jusqu'à les condamner au feu; et nous sommes profondément humiliés, pour notre Europe, du résultat le plus positif et le plus durable de la prise de Pékin, la destruction des plus anciens monuments écrits de l'humanité, par l'incendie du palais d'été où se trouvait la plus grande part des archives de l'Empire Céleste. Si les Chinois sont aussi raisonnables qu'on l'a supposé, ils doivent avoir une singulière idée de cette race d'enfants terribles venus de si loin pour commettre un pareil attentat!

Ce peuple n'a jamais rien accompli de semblable dans

une capitale ennemie, mais par une cause qui ne vient pas toute de sa sagesse; c'est qu'il a rarement franchi ses frontières et pénétré en conquérant chez d'autres nations. Plusieurs fois envahis, les Chinois ont absorbé leurs vainqueurs par l'ascendant d'une civilisation supérieure; jamais leur génie n'a rayonné autour de lui par le prosélytisme ou par les armes. M. de Lamartine, qui les prise très-haut, a dit d'eux : « Ils n'ont que de la raison et peu d'imagination ; » on pourrait ajouter : « Ils ont du courage, mais pas d'héroïsme. » Deux causes qui expliquent chez eux l'absence complète d'une grande poésie; deux abîmes qui séparent cet esprit stationnaire et sensé de l'esprit poétique et novateur de la race européenne.

Le point de départ de cette société si différente de la nôtre est, comme le nôtre, dans la religion ; telle est la loi invariable. Ne cherchons ici dans la religion que les germes d'une poésie. Sous ce rapport, la Chine a commencé de la façon la plus contraire aux débuts des autres nations. La Nature a été le premier livre de toutes les races, quand elle n'a pas été leur premier dieu. Tous les peuples qui n'ont pas entendu la parole de Jéhovah ont épelé leurs premiers symboles écrits en caractères vivants dans ces milliers d'êtres qui végètent et qui brillent dans l'immense univers. Ceux-là même à qui l'Éternel invisible s'est fait entendre tout d'abord ont emprunté à la nature des images pour donner un corps à cette parole, des lettres étincelantes pour tracer ses commandements. Chez les uns et chez les autres l'écriture gravée de main d'homme est un fait postérieur de beaucoup aux origines de la religion et de la race, étranger jusqu'à un certain point aux doctrines, à la poésie,

au génie intime de chaque société, variable dans ses conditions, ayant cela de commun, chez les nations les plus diverses, qu'il ne s'y montre que dans leur pleine jeunesse. L'enfance des peuples est comme celle des individus ; ils savent parler longtemps avant de savoir écrire. L'humanité a déchiffré le grand alphabet des choses, elle a nourri son esprit de leur vive substance, bien avant d'immobiliser leur image dans une lettre morte. Israël avait déjà voyagé de Chaldée en Chanaan, de Chanaan en Égypte, et de l'Égypte au Sinaï, quand Moïse traça pour lui sur la pierre la première page de l'Écriture sainte. Il est fort douteux que les lettres fussent connues en Grèce quand les vainqueurs de Troie commencèrent à réciter ce poëme immortel qui ne devait être confié à l'écriture que plusieurs siècles après Homère. L'Inde aussi a chanté, a philosophé même, bien des siècles avant d'écrire. Quinze rois avaient déjà régné sur l'Iran des règnes plus que centenaires quand parla Zoroastre, et peut-être sa parole ne fut-elle écrite qu'après lui. L'écriture apparaît à l'aube même de la société chinoise, comme étant par elle-même ce qu'avait été la parole chez les autres races primitives, c'est-à-dire toute la science, tout l'art, toute la religion, et comme la révélation même du divin. Entre l'imagination des Chinois et la nature, entre leur langue et leur poésie, entre leur âme et la divinité, dès leur berceau, l'écriture apparaît interposée. C'est elle, par-dessus toute chose, qui frappe l'esprit de ce peuple. Pour lui la figure des lettres n'est pas seulement un emblème des faits de l'univers et des faits de l'âme empruntant sa valeur à son rapport avec les objets qu'il représente ; l'écriture chinoise, avec ses caractères innombrables, n'est pas seulement une image

de l'universelle création, c'est un monde à part, une création particulière, une troisième forme trouvée par la divinité entre la nature et l'intelligence humaine; de telle sorte que le monde visible et le monde invisible peuvent être également étudiés et connus dans ce miroir commun, sans que l'esprit soit obligé d'aller au delà de ces images et de pénétrer dans les réalités elles-mêmes.

Cette religion de la lettre, ce culte des caractères écrits sont contemporains des premières traditions chinoises et antérieurs de bien des siècles à l'époque où Kong-fou-tseu (Confucius) révisa et commenta les livres sacrés et composa le *Chou-King*. Les conséquences de cette adoration de l'alphabet se déroulent dans toutes les institutions chinoises. On s'explique pourquoi le gouvernement appartient à la hiérarchie des lettrés; comment on a pu dire que l'empereur de la Chine était une sorte de grand maître de l'Université. L'an 213 avant notre ère, l'empereur Thsin-chi-hoang, voulant opérer une grande révolution dans l'état de la Chine, démembrée en une sorte de féodalité, et la ramener à l'unité d'empire, n'imagine pas de moyen plus efficace que de brûler tous les livres. C'était plus qu'anéantir le passé: c'était faire table rase dans l'intelligence chinoise pour y fonder un ordre absolument nouveau. Ce rêve de tous les despotes ne put s'accomplir, même en Chine. La proscription des livres ne dura que sept ans, et la civilisation chinoise reprit son cours avec la religion de l'écriture.

Quelle poésie est sortie de cette contemplation de l'alphabet, identifiée par les lettrés chinois avec la contemplation même de la nature? On ne peut porter aucun jugement sérieux sur la poésie d'un peuple, si

l'on ne tient compte de sa religion. L'imagination des poëtes voit toujours la nature à travers une mythologie jusqu'au jour où elle la juge à travers une science. A part quelques superstitions ayant pour objet les génies inférieurs, les Chinois n'ont pas de mythologie. La nature est vide pour eux de ces mille incarnations divines qui peuplent les forêts et les épopées de l'Inde, de ces personnifications charmantes qui descendent de l'Olympe et traversent l'*Iliade*. Le déisme primitif, conservé pur dans la famille chinoise au sortir du berceau commun de l'humanité, ne fut pas altéré chez elle par le polythéisme. L'invisible Dieu du ciel n'y fut pas détrôné par les dieux de la nature; la raison, le bon sens, et, pour l'appeler par son nom, le prosaïsme dont on fait le mérite de ce peuple, ne se laissèrent pas séduire à l'idolâtrie de la beauté visible ou de la beauté idéale. Sa religion, dès avant Confucius, n'est qu'une croyance rationnelle, une philosophie; et cette philosophie va bientôt où va toute philosophie quand le cœur ne s'en mêle pas, au scepticisme. La Chine présente donc cet exemple étrange, — et c'est la cause de tout ce que cette civilisation a de choquant pour nous, — ce phénomène d'une société qui repose sur l'indifférence vis-à-vis du divin, qui dure dans le scepticisme, et dont le culte équivaut à une négation de l'Être absolu dont le nom subsiste dans son langage.

Les diverses religions étrangères qui sont venues se combiner en Chine avec les anciennes idées nationales, le bouddhisme, le mahométisme, n'étaient pas propres à réintégrer dans la nature le dieu que la philosophie des Chinois en avait chassé, l'idéal qu'ils n'y cherchèrent jamais, la poésie dont leur jeunesse fut privée.

L'art et la littérature se développèrent donc chez eux en l'absence d'une religion positive et comme une nécessité tout humaine à laquelle ne sauraient échapper les races les plus prosaïques. Avant de juger par les livres ce qu'un tel état des doctrines a laissé vivre d'imprescriptible poésie dans la société chinoise, il n'est pas difficile de déterminer à l'avance tout ce qui doit manquer à ce peuple du côté de l'imagination; des faits irrécusables confirment ici les théories. La Chine n'a point de grand poëme héroïque et religieux. point de grande architecture : les arts du dessin, peinture et statuaire, n'ont jamais prétendu chez elle qu'à l'agrément, sans affecter jamais un but supérieur, et sans viser à l'idéal.

L'épopée a l'héroïsme pour ressort; elle a pour scène et pour ornement de vastes paysages, un pays tout entier; elle a pour horizon le monde invisible et divin. L'héroïsme épique, tout ce qui ressemble de près ou de loin à nos vertus chevaleresques, à la fierté grecque et romaine, à toutes les saintes folies qui ont fait la grandeur des races aryennes, tout cela est absent du caractère chinois : on l'a dit : c'est un peuple raisonnable. Dans le spectacle du monde extérieur, dans la spéculation sur l'ordre spirituel, ils ont porté le même bon sens étroit et prosaïque; ils n'ont pas de mythologie, la nature est pour eux déserte. Privé de ses hôtes divins, dépouillé de son âme, l'univers cesse de parler à l'homme un langage religieux; il ne saurait fournir à l'épopée ces grands aperçus métaphysiques, ces cosmogonies où l'histoire du Créateur se trouve mêlée à celle de la création, où les rapports qui enchaînent à Dieu le monde et l'humanité sont tracés de telle sorte

que certains de ces poëmes, l'*Iliade* par exemple, sont devenus des codes politiques et moraux pour la race qui les a produits. Rien de semblable chez les Chinois; leurs livres sacrés, tels que le *Chou-king*, sont bien mêlés d'histoire et de morale, parfois même de métaphysique et de cosmogonie, comme les anciennes épopées; mais tout cela, sans composition, sans drame, sans forme, ni couleur, sans rhythme, sans aucune prétention à la poésie. Cette vague religion du ciel suprême, dont Confucius fut le Zoroastre, cinq siècles avant notre ère, n'est en réalité qu'un rationalisme sans métaphysique, borné à la morale du sens commun et de l'intérêt. On ne construit pas de grands poëmes sur un pareil terrain. La morale idéale, l'histoire animée et dramatique n'existent pas davantage dans ces conditions d'utilitarisme. Le récit et le conseil se trouvent mêlés l'un à l'autre dans les livres chinois, formant ainsi des œuvres didactiques qui ne sont ni des annales, ni de la philosophie, mais qui tiennent des deux choses. Tels sont, dans ce pays, les écrits les plus importants, ceux qui remplacent la loi religieuse, les monuments classiques qui font la base de l'éducation des lettrés.

Les grands hommes de cette histoire sont de sages administrateurs et non pas des héros ou des poëtes; la nature est pour eux un vaste champ à cultiver, non point une œuvre d'art à contempler; elle se couvre d'animaux utiles et de riches moissons; elle n'est pas peuplée de dieux terribles ou charmants. L'univers, pas plus que l'humanité, n'aura son apothéose dans cette poésie; point de poëmes héroïques, et pas davantage de ces épopées dont la nature est le héros, soit sous la forme cosmogonique, à la façon d'Hésiode, soit sur le mode rêveur,

personnel ou purement descriptif comme de nos jours, soit même sous la forme didactique des *Géorgiques* de Virgile.

Il faut cependant à l'âme humaine et aux imaginations des lettrés privées de ce génie héroïque ou religieux qui engendre les grandes épopées, il faut à l'homme de tous les temps et sous toutes les croyances une poésie; or toute poésie est en communication, si lointaine qu'elle soit, avec le monde extérieur. Les Chinois ont aussi leur poésie de la nature; et ce n'est pas le côté le moins intéressant de cette période classique des Thang que vient de nous faire connaître un savant ouvrage.

Pendant les septième, huitième et neuvième siècles de notre ère, de l'an 618 à l'an 909, la dynastie des Thang occupa le trône de la Chine. Vingt empereurs se succédèrent et presque tous firent un noble usage du pouvoir. Ce fut l'époque la plus florissante de la société chinoise; la seule où cette race, si peu conquérante et si sédentaire, rayonna au loin par l'influence et par les armes. Des documents incontestés ont permis à M. Abel Rémusat d'affirmer que sous cette dynastie la domination chinoise s'étendit, un moment, jusqu'à la mer Caspienne. Pour ce peuple, comme pour les autres, la grandeur littéraire a été ainsi attachée à la grandeur politique. Le règne des Thang fut en Chine ce que fut dans Athènes le temps de Périclès et chez nous le siècle de Louis XIV. Cette nation, médiocrement propre à la guerre, et dont les anciennes poésies, notamment les vieilles légendes du *Chi-king*, étaient toutes profondément pacifiques, vit son génie se modifier un peu sous l'empire d'un développement militaire inusité. Quelques éclairs de poésie guerrière brillent dans la période des Thang, mais bien rares et bien pâles à côté

des chants héroïques des autres pays. On en peut juger par une intéressante traduction que nous avons sous les yeux. Les pièces recueillies par M. d'Hervey [1] parmi les œuvres de la plupart des poëtes célèbres du temps, les nombreux morceaux qu'il nous donne des deux plus illustres, Li-tai-pé et Thou-fou, appartiennent tous à la poésie personnelle. On est surtout frappé de l'absence complète de tout caractère religieux dans ces pages, écrites pourtant à une époque de prosélytisme. Une doctrine venue de l'Inde, le bouddhisme, avait pénétré en Chine ; il y était déjà puissant ; c'est la seule croyance positive qui laisse des traces chez quelques-uns de ces sceptiques trouvères :

Je suis entré profondément dans les principes de la raison sublime.

Et j'ai brisé le lien des préoccupations terrestres. Le bonze et moi nous nous sommes unis dans une même pensée.

Nous avions épuisé ce que la parole peut rendre, et nous demeurions silencieux.

Je regardais les fleurs immobiles comme nous ; j'écoutais les oiseaux suspendus dans l'espace, et je comprenais la grande vérité.

Mais nulle part, en Chine moins qu'ailleurs, le bouddhisme ne pouvait devenir une grande source de poésie ; il était surtout incapable d'intéresser l'âme du poëte à la nature. La doctrine de Bouddha, née au sein du panthéisme indien, et son contraire à bien des égards, présente ce singulier phénomène d'une métaphysique très-

1. *Poésies de l'époque de Thang* (septième, huitième et neuvième siècles de notre ère). Traduites du chinois pour la première fois, avec une étude sur l'art poétique en Chine, et des notes explicatives, par le marquis d'Hervey-Saint-Denis.

subtile engendrant une religion très-grossière. La nature entière est dépouillée de son âme par le bouddhisme; Dieu est absent de toute la création, l'univers est absolument vide. Mais le dieu qui s'est ainsi retiré de l'immensité va s'emprisonner dans un corps d'homme sans rien laisser subsister de divin en dehors de lui. Comme il a renoncé à remplir tout l'espace, il renonce à remplir toute la durée de sa personnalité éternelle; il traversera indéfiniment une suite de morts et de renaissances; et celui qui remplit le monde, suivant la pensée des brahmes, celui que le monde ne peut contenir suivant nos livres sacrés, réside tout entier désormais dans la personne de ce bonze du Thibet qui compte encore aujourd'hui plus de fidèles que le christianisme et l'islamisme. La puissance d'abstraction d'une philosophie qui efface la nature, qui supprime la matière au sein de l'être et l'imagination dans l'esprit humain, aboutit à la dernière des infirmités morales, au fétichisme le plus épais; car le culte du grand Lama n'est pas autre chose.

Toute poésie, celle-là même qui ne s'inspire que de la plus simple fleur des champs, ne célèbre en réalité de chaque chose que ce qu'elle a de divin. Il est donc facile d'expliquer la nullité poétique du bouddhisme : le ciel et la terre sont vides de Dieu; rien n'est divin autour de l'homme; nulle âme en face de la sienne; rien, excepté cette idole vivante, invisible pour ses adorateurs. Le bouddhisme est de toutes les religions la plus absolument dépouillée de poésie.

Mais il n'y a qu'un bien petit nombre de poëtes chinois qui paraissent tenir à cette doctrine, pas plus qu'à toute autre croyance fixe; les plus illustres d'entre eux, attachés par l'étiquette à ce déisme vague, culte officiel

de l'empire, qui n'est au fond qu'un scepticisme tempéré par le sens commun, sont exempts de la gêne et privés du secours d'une foi religieuse. Ils jouissent de la liberté dans le vide; ils restent livrés aux seules ressources de la fantaisie dans leurs rapports avec la nature visible. L'éternel cœur humain est la seule muse qui parle en eux; le sens pratique, le bon sens un peu vulgaire de leur race, est le seul frein de leur imagination, mais un frein rigide et qui rend impossibles tous les écarts.

Aussi ces poëtes d'un monde à part, d'un monde séparé de nous par toute l'épaisseur de l'Orient, par une muraille spirituelle bien autrement forte que le rempart de ses frontières, ces poëtes, vieux de tant de siècles, ont de merveilleuses analogies avec toute une famille de lettrés modernes. Les sceptiques, les épicuriens de tous les siècles puisent à une source commune; le vase seul est différent.

Après le nom de Li-tai-pé, quand on aura parcouru son œuvre, on prononcera involontairement ceux d'Horace et d'Anacréon, et pour mieux marquer le genre par un terme contemporain, sans prétendre classer le génie, on nommera Béranger.

Depuis plus de mille ans, ce nom de Li-tai-pé, si nouveau pour nous, est tellement populaire en Chine, « qu'on l'y trouve partout inscrit, dans le cabinet du lettré comme dans la maison du laboureur, sur les rayons des bibliothèques ou sur les panneaux des plus pauvres murailles, sur les bronzes, sur les porcelaines et jusque sur les poteries d'un usage journalier..., tandis que l'étudiant relit ses vers, le paysan redit ses chansons. » Sa vie, qui fut celle d'un poëte de cour, troublée quelquefois par la disgrâce, rend probable la mort qu'on lui

attribue : naviguant sur une rivière de la province de Kiang-nan, il voulut, après avoir bu plus que de raison, mais non pas plus que de coutume, se tenir debout sur l'un des côtés de sa barque; il perdit l'équilibre, tomba dans l'eau et se noya.

Cette mort inspira la légende suivante, traduite par M. Th. Pavie :

La lune, cette nuit-là, brillait comme un plein jour : Li-tai-pé soupait sur le fleuve, lorsque tout à coup, au sein des airs, retentit un concert de voix harmonieuses qui peu à peu s'approchèrent du bateau. Il s'éleva aussitôt un grand tourbillon au milieu des eaux; c'étaient des baleines qui se dressaient en agitant leurs nageoires; et deux jeunes immortels, portant à la main des étendards pour indiquer la route, arrivèrent en face de Li-tai-pé. Ils venaient de la part du maître des cieux l'inviter à retourner prendre sa place dans les régions supérieures. Les gens de l'équipage virent le poëte s'éloigner assis sur le dos d'une baleine; les voix harmonieuses guidaient le cortége... Bientôt tout disparut à la fois dans les nuées.

La brièveté de notre passage sur la terre, l'incertitude d'une vie future, la vanité de tout en ce monde, hormis du plaisir, voilà le thème habituel du chansonnier chinois. Le Tibre et la Seine font écho à ces refrains du fleuve Jaune, sans les avoir entendus.

Un bateau de Cha-tang avec des rames de Mou-lan;
De jeunes musiciennes sur les bancs avec des flûtes d'or et de jade;
Du vin exquis dans des coupes mille fois remplies, emmener avec soi le plaisir et se laisser porter par les flots. (*En bateau.*)

Soug-tsen s'est transformé sur le Kin-hoa;
Ngau-ki a pénétré jusqu'au Poug-laï :
Ces personnages obtinrent l'immortalité dans l'âge antique.

Ils ont pris leur essor, soit; mais enfin où sont-ils?
La vie est comme un éclair fugitif,
Son éclat dure à peine le temps d'être aperçu.
Si le ciel et la terre sont immuables,
Que le changement est rapide sur le visage de chacun de nous!
O vous, qui êtes en face du vin et qui hésitez à boire,
Pour prendre le plaisir, dites-moi, je vous prie, qui vous attendez? (*En face du vin.*)
Si la vie est comme un grand songe,
A quoi bon tourmenter son existence!
Pour moi, je m'enivre tout le jour,
Et quand je viens à chanceler, je m'endors au pied des premières colonnes.
A mon réveil, je jette les yeux devant moi;
Un oiseau chante au milieu des fleurs;
Je lui demande à quelle époque de l'année nous sommes,
Il me répond : A l'époque où le souffle du printemps fait chanter l'oiseau.
Je me sens ému et prêt à soupirer;
Mais je me verse encore à boire;
Je chante à haute voix jusqu'à ce que la lune brille,
Et à l'heure où finissent mes chants, j'ai de nouveau perdu le sentiment de ce qui m'entoure. (*Un jour de printemps.*)

Sous ce costume oriental plus flottant et plus bariolé, ne reconnaissez-vous pas le classique de l'épicuréisme, le flatteur d'Auguste et de Mécène?

Au lieu de Falerne, dans une coupe grecque ciselée, il boit du vin de riz dans une tasse de porcelaine aux vives couleurs; mais ce qu'il cherche au fond, c'est toujours l'ivresse, l'oubli de la terre où rien ne dure, et du ciel où rien ne survit :

... Quid æternis minorem
Consiliis animum fatigas?
Cur non sub alta vel platano, vel hoc
Pinu jacentes, sic temere, et rosa

Canos adorati capillos,
Dum licet, Assyriaque nardo
Potamus uncti?

Pourquoi te fatiguer toujours de ces projets qui dépassent la portée de la vie? Que ne buvons-nous en paix, couchés sous ce platane ou sous ce pin, parfumés du nard d'Assyrie, et, s'il se peut encore, couronnant de roses nos cheveux blancs!

Immortalia ne speres monet annus et almum
Quæ rapit hora diem...
Nos ubi decidimus
Quo pius Æneas, quo Tullus dives et Ancus,
Pulvis et umbra sumus.

N'espérons pas de destinées immortelles; le cours précipité des saisons et des heures qui emportent avec elles les jours heureux nous interdit l'espérance... sitôt que nous tombons où tombèrent le pieux Énée, Ancus et l'opulent Tullus, nous ne sommes plus qu'ombre et poussière.

Les analogies se bornent à ce fond de scepticisme épicurien. Ne demandez pas au poëte chinois ces retours stoïques et ces élans de fierté inspirés au Romain par les souvenirs encore si vifs de la grande république et le contact de ses derniers défenseurs. Li-tai-pé n'a pas écrit son *Impavidum ferient ruinæ*. Aucune religion encore debout avec la forte morale d'une race chaste et militaire, aucune mythologie respectée du peuple ne lui pouvait dicter le *Carmen seculare* et ces odes aux vieilles divinités de Rome où l'élégant incrédule essaye de lutter avec le religieux Pindare. Les malheurs de son temps, les révoltes, la guerre civile, les luttes avec les Tartares, n'ont arraché à Li-tai-pé que des gémissements personnels, jamais une de ces apostrophes grandioses :

Delicta majorum immeritus lues,
Romane, donec templa refeceris

Ædesque labentes deorum et
Fœda nigro simulacra fumo.

Et tant d'autres conseils, — peu suivis et mal appuyés par l'exemple, — de revenir à la simplicité, à la pureté, à la frugalité de la vieille famille romaine, aux rudes exercices qui formaient la jeunesse, à cet ensemble de vertus que les hommes d'État du siècle d'Auguste pratiquaient si peu, et que les beaux esprits tels qu'Horace minaient par leur scepticisme, tout en lui donnant de si poétiques regrets.

Li-tai-pé nous offre, en revanche, avec les couleurs imprévues de la fantaisie chinoise, certains traits de mélancolie ou de gaieté toutes modernes et plus pénétrants que le sourire ou l'austérité classique.

Le maître de céans a du vin, mais ne le versez pas encore,
Attendez que je vous aie chanté *la chanson du Chagrin*.
Quand le chagrin vient, si je cesse de chanter ou de rire,
Personne, dans ce monde, ne connaîtra les sentiments de mon cœur.
Le chagrin arrive, le chagrin arrive.

Seigneur, vous avez quelques mesures de vin,
Et moi je possède un luth, long de trois pieds;
Jouer du luth et boire du vin sont deux choses qui vont bien ensemble,
Une tasse de vin vaut, en son temps, mille onces d'or.
Le chagrin arrive, le chagrin arrive.

Bien que le ciel ne périsse point, bien que la terre soit de longue durée,
Combien pourra durer pour nous la possession de l'or et du jade?
Cent ans au plus, voilà le terme de la plus longue espérance.
Vivre et mourir une fois, voilà ce dont tout homme est assuré.
Le chagrin arrive, le chagrin arrive.

Écoutez là-bas, sous les rayons de la lune, écoutez le singe accroupi qui pleure, tout seul, sur les tombeaux;
Et maintenant remplissez ma tasse, il est temps de la vider d'un seul trait.
Le chagrin arrive, le chagrin arrive.

Voici une autre pièce empreinte d'un sentiment qui a précédé de bien des siècles le coup d'œil technique et arrêté que les Latins et les Grecs ont jeté sur la Nature et l'élégante géométrie de leurs descriptions, sentiment qui s'est réveillé de nos jours en Europe après avoir sommeillé depuis l'Inde et l'extrême Orient. C'est une façon de voir le monde extérieur à travers l'état de notre âme et de le peindre pour ainsi dire avec des traits moraux. Les exemples en sont rares dans Li-tai-pé, et nous en trouverons de plus nombreux et de plus concluants dans le poëte qui partage avec lui la plus grande gloire littéraire de l'époque des Thang. Peut-être est-ce à notre école purement pittoresque, à celle qui relève des *Orientales* de Victor Hugo, que fait songer cette peinture du palais de Tchao-yang; cependant, par maints endroits, elle rappelle aussi le mode rêveur et tout subjectif de nos élégiaques :

LE PALAIS DE TCHAO-YANG

La neige ne charge plus les branches de l'abricotier;
Le souffle du printemps renaît parmi les rameaux du saule,
Les chants amoureux de l'oiseau yng portent l'ivresse dans les sens;
L'hirondelle est de retour et voltige au bord des toits en poussant son petit cri.

C'est le temps des longs jours, c'est le temps où le soleil éclaire la natte des joyeux convives;

C'est le temps où les fleurs nouvellement écloses et les danseuses élégamment parées se font valoir mutuellement.
Quand vient le soir, on éloigne les gardes aux brillantes cuirasses.
Et les plaisirs de toute sorte se prolongent bien avant dans la nuit.

Un vent tiède et parfumé pénètre au plus profond du palais,
Où les stores blanchissent de grand matin sous les gais rayons de l'aurore.
Les fleurs du palais rivalisent d'éclat en souriant au soleil,
Tandis que le printemps reçoit des fleurs aquatiques le merveilleux hommage de leur développement.

Dans les arbres verdoyants, on entend gazouiller les petits oiseaux;
Dans le pavillon de couleur d'azur, on voit danser les femmes du souverain,
Au mois où fleurissent les pêchers et les pruniers des jardins de Tchao-yang,
Sous les rideaux de soie brodée, on ne songe qu'à s'enivrer d'amour.

Feuillage délicat du saule pleureur, on vous prendrait pour de l'or fin;
Blanche floraison du poirier, vous semblez une neige odorante.
Si l'hirondelle a fait son nid au faîte du pavillon de jade,
Sous les serrures de cette merveilleuse demeure sont abrités d'illustres amants.

Les plus belles filles sont choisies pour suivre à la promenade le char impérial;
Elles sortent en chantant du fond des appartements secrets,
Mais enfin, dans ce palais, qui donc occupe la première place?
Fey-yen! c'est elle qui règne à Tchao-yang.

Ces élégies descriptives, fort communes chez les poëtes de l'école des Thang, abondent particulièrement chez le plus populaire d'entre eux après Li-tai-pé,

Sceptique au fond, épicurien comme lui, Thou-fou n'imite pas son intempérance ; le *Nunc est bibendum* est moins souvent répété dans ses vers. Comme Li-tai-pé incline davantage vers l'élégant libertinage à la façon d'Horace et de nos chansonniers, son ami et contemporain Thou-fou, parti d'une philosophie toute semblable, penche un peu plus vers nos rêveurs et nos pittoresques modernes. C'est un poëte des lacs et des montagnes, et l'on est étonné d'entendre les mêmes notes sur des instruments si différents et à tant de siècles de distance.

PROMENADE SUR LE LAC MEI-PEI

Tsin-tsan et son frère se plaisent à contempler les grands spectacles de la nature;

Ils m'ont emmené pour faire avec eux une promenade sur le lac Meï-peï.

Le ciel était voilé, la terre était sombre; un changement subit s'était opéré dans la lumière du jour;

Le vent s'élevait, et les flots bouillonnants, qui scintillaient au loin, semblaient rouler des pierres précieuses.

Notre barque se détacha du rivage et se mit à flotter sur le cristal mouvant.

La scène était imposante, je me sentis inspiré, mais inspiré de pensées tristes qui s'accumulaient douloureusement.

Comment ne pas être ému quand le danger se montre si proche!

Ce vent perfide, ces vagues écumantes, devions-nous donc leur échapper!

Voilà maintenant que le patron fait déployer la voile de soie;

Voilà que les bateliers se réjouissent en voyant le dernier nuage s'évanouir.

Les oiseaux aquatiques s'envolent tumultueusement dès que la chanson des rameurs éclate;

La corde et le roseau s'émeuvent, leurs sons harmonieux semblent venir du ciel.

Le lotus étale ses fleurs pures, la châtaigne d'eau ses feuilles luisantes, comme si la pluie les eût lavées.
Je cherche à sonder le lac; mais le fil que je lâche plonge toujours et ne s'arrête pas.
Mes yeux s'abaissent sur cet abîme sans fond; d'un côté je le vois clair, vide, immense;
De l'autre il m'apparaît sombre et terrible :
Le Thong-nan (*montagne située sur le bord du lac*) s'y enfonce plus loin que mon regard ne peut pénétrer.

Du côté du midi, la montagne s'élève à pic au-dessus de la masse limpide,
Et son image réfléchie plonge en tremblant dans les eaux qu'elle assombrit.
Cependant le soleil se couche, le bateau glisse avec un léger bruit devant la pagode aux pavillons qui percent les nues;
Et bientôt se montre la lune qui se mire aussitôt dans le lac.

C'est alors que le dragon noir prend sa course en vomissant des perles; c'est alors que le dieu du fleuve bat du tambour et rassemble les monstres marins.
Les divinités du fleuve sortent de leur retraite pour danser sur la rive; leur chant parvient jusqu'à nous,
Et l'on aperçoit même un instant, dans le lointain, les houppes brillantes de leurs harmonieux instruments.

Au moment d'atteindre le port, nous sommes encore attristés par le retour inattendu de l'orage,
Et je tombe dans une rêverie profonde en songeant combien est impénétrable pour nous la volonté des esprits.
La jeunesse et l'âge mûr, combien cela dure-t-il?
Et contre la vieillesse, que pouvons-nous?
Si je jette un regard en arrière, que d'alternatives passagères de joie et de chagrin !

N'attribuons qu'une valeur de fantaisie aux traits mythologiques qui se montrent dans cette pièce et n'allons

pas croire à un Olympe chinois, dont la pensée préoccupe Thou-fou. Un commentateur croit devoir nous avertir « que ces images ne sont que des fictions empruntées aux croyances populaires ou au langage poétique. C'est un bateau qui produit l'illusion du dragon noir; les gouttes d'eau lancées par les rames scintillent au feu des lanternes et semblent des perles brillantes. On voit courir d'autres bateaux, pressés de gagner le port, et l'on entend dans le lointain la musique qui se fait sur la rive et qui produit d'autres illusions. Les divinités du lac étaient deux princesses qui s'étaient noyées dans une rivière lui servant d'affluent. Certains instruments de musique, employés par les musiciens de l'empereur ou des grands, sont garnis d'ornements flottants en plumes de diverses couleurs. » Ces remarques d'un lettré du royaume céleste prouvent à quel point l'idée d'un ordre surnaturel est contraire à l'esprit de ce pays, et combien y sont rares en poésie les allusions à la divinité.

L'imagination plus élevée et plus sérieuse de Thou-fou s'ouvre ainsi quelques échappées au-dessus du monde des sens. Mais le caractère constant de ces poëmes, c'est que la nature souvent décrite, souvent contemplée avec un certain amour, ne dit rien au poëte d'un monde supérieur; le divin ne s'y montre pas. Comment les Chinois chercheraient-ils dans le monde visible les images des dieux et le symbole d'un invisible infini? Le ciel est vide pour eux, et par-delà cette nature dont ils savent jouir, il n'existe rien qu'une vague entité mal définie et à peine nommée dans leur langue.

Les paysages manquent de profondeur et de perspective dans leur poésie comme dans leur peinture. Ils ont

souvent la grâce, la finesse du coloris, un certain charme rêveur, jamais l'émotion religieuse et la majesté. L'art, cependant, est poussé plus loin chez les poëtes que chez les peintres; leurs tableaux de la nature ont un peu plus d'horizon, surtout plus de vérité, plus d'animation et de vie. Si les perspectives sur l'infini sont fermées, si nulle métaphysique ne sert de support à cette imagination toute superficielle, si l'idée de Dieu est absente, si l'esprit du créateur ne flotte jamais sur les eaux du ciel et de l'Océan, les rapports de l'âme humaine à la nature, le sympathique échange de mélancolie ou de joie qui se fait entre le monde extérieur et l'homme, entre le peintre et le paysage, en un mot les aspects purement humains et pittoresques sont parfaitement saisis. L'absence d'une grande doctrine religieuse implique toujours une certaine pauvreté dans le sentiment de la nature; mais l'absence d'une mythologie trop positive, trop déterminée comme celle des Grecs, laisse aussi plus de place à la fantaisie, à la rêverie, à l'émotion personnelle.

Entre les poëtes chinois et les sites qu'ils ont à peindre, tout un cortége de divinités charmantes ne s'étend pas comme un rideau. Les arbres, les fleuves, les montagnes, la mer elle-même, disparaissaient parfois aux yeux des anciens derrière ces belles nymphes et ces dieux héroïques dont ils ont fait de si admirables statues. Le scepticisme des Chinois, sans exclure quelques vagues légendes de génies et d'animaux fabuleux, livre l'âme humaine à toute la franchise de ses impressions individuelles en face du monde extérieur. L'œil voit mieux le paysage tel qu'il est; l'imagination le nuance à sa guise; l'esprit lui ménage l'ombre et la lu-

mière, selon qu'il est lui-même plus sombre ou plus rayonnant; en un mot, la peinture est à la fois plus pittoresque et plus pathétique; elle est plus vraie, mieux nuancée et mieux imprégnée du sentiment personnel à l'artiste. Sous ce rapport, les poëtes des Thang peuvent lutter avec les élégiaques de nos jours, si l'on en retranche quelques esprits religieux et quelques puissants réalistes. Le scepticisme commun aux deux époques efface les différences de civilisation et de race; l'âge des deux sociétés les rapproche dans une mélancolie semblable. Modifiez le costume, changez les noms de cette flore étrangère, et la plupart de ces pièces sembleront empruntées à quelques rêveurs ou fantaisistes contemporains. N'avons-nous pas lu déjà plus d'une fois, en vers modernes, cette pièce de Thou-fou?

LA PLUIE DE PRINTEMPS

Oh! la bonne petite pluie qui sait si bien quand on a besoin d'elle!
Qui vient justement au printemps aider la vie nouvelle à se développer!
Elle a choisi la nuit pour arriver doucement avec un vent propice.
Elle a mouillé toute chose très-finement et sans bruit.

Des nuages sombres planaient hier soir au-dessus du sentier qui mène à ma demeure;
Les feux des barques du fleuve se montraient seuls dans l'obscurité comme des points lumineux.
Ce matin, de fraîches couleurs éclatent au loin dans la campagne.
Et je vois, toutes chargées d'une humidité charmante, les belles fleurs dont les jardins impériaux sont brodés.

Une mélancolie tout à fait semblable à celle de notre

temps, et sans analogue chez les autres poëtes orientaux, marque cette école des Thang et particulièrement Thou-fou. Il recourt moins souvent que Li-tai-pé à la généreuse liqueur pour chasser sa tristesse, et le rêveur, chez lui, domine l'épicurien.

CHANT D'AUTOMNE[1]

Les feuilles se détachent flétries sous les cristaux de la gelée blanche;
Un vent froid suit la vallée de Nou-chan, soufflant et bruissant dans les arbres.
Rapides et agités, les flots toujours croissants du grand fleuve semblent vouloir monter jusqu'au ciel;
Les nuages de la montagne s'unissent et se confondent avec les brumes de la prairie.

Aujourd'hui fleurissent les chrysanthèmes, demain les dernières fleurs seront tombées.
Je suis comme un frêle bateau qu'une chaîne retient à la rive : mes pensées reviennent seules vers mon pays.
J'entends monter de la vallée le bruit des coups que frappent les laveuses, pressées d'accomplir leur tâche avant le rapide déclin du jour...

Autrefois je fus en faveur dans un palais... Maintenant, derrière les créneaux blanchis d'une tour dont les sentinelles poussent des sifflements sinistres,

Je contemple, d'un œil distrait, la sauvage végétation des rochers que la lune éclaire,
Et plus bas, dans la demi-clarté qu'ils reflètent, les îles sablonneuses du grand fleuve avec leurs roseaux déjà fleuris...
Et voilà les hirondelles qui voltigent par troupes;
Elles sont heureuses, elles vont partir...
O mon pays! ô souvenirs des jours paisibles!
Quels loisirs pour songer à vous!...
Aujourd'hui je n'ai plus que des chants de tristesse et une tête devenue blanche et courbée par la douleur.

DEVANT LES RUINES D'UN VIEUX PALAIS

Le ruisseau s'éloigne en bouillonnant, le vent mugit avec violence à travers les pins;
Les rats gris s'enfuient à mon approche et vont se cacher sous les vieilles tuiles.
Aujourd'hui sait-on quel prince éleva jadis ce palais?
Sait-on qui nous légua ces ruines au pied d'une montagne abrupte?
Sous forme de flammes bleuâtres, on y voit des esprits dans les profondeurs sombres;
Et sur la route défoncée, on entend des bruits qui ressemblent à des gémissements.
Les dix mille voix de la nature ont un ensemble plein d'harmonie,
Et le spectacle de l'automne s'harmonise aussi avec ce triste tableau...

Je me sens ému d'une tristesse profonde; je m'assieds sur l'herbe épaisse,
Je commence des chants où ma douleur s'épanche; les larmes me gagnent et coulent abondamment.
Hélas! dans ce chemin de la vie que chacun parcourt à son tour,
Qui donc pourrait marcher longtemps!

Chaque nouvelle citation empruntée à ces poëtes de l'époque des Thang marquerait davantage les surprenantes analogies qui les rapprochent de notre poésie contemporaine. A travers tant de siècles et par delà tant de contrées, comment des sentiments aussi semblables ont-ils pu se développer dans des sociétés d'ailleurs si différentes? Nous cherchons en vain dans l'Inde et dans les autres pays les plus voisins de la Chine des œuvres pareilles à celles-là et qui s'accordent aussi bien avec notre manière de sentir. L'explication de cette analogie est triste au fond. Elle ne tient pas à la parité des cli-

mats, des mœurs, de l'état social, à l'identité de la race, toutes conditions nécessaires pour qu'en des époques et des pays divers l'esprit humain jette les mêmes accents. Les différences et les répulsions abondent entre notre civilisation et la société chinoise. D'où vient donc cette conformité en un point aussi considérable que l'accent moral de la poésie? Elle vient du fait intellectuel qui se ressemble le plus à toutes les époques et chez toutes les nations, le scepticisme. La diversité des religions est le grand principe des diversités nationales. Le doute et l'ironie rapprochent douloureusement ce que les croyances positives ont divisé. Le néant est partout semblable à lui-même. L'absence de foi, la philosophie du néant dans la Chine, sceptique depuis des siècles, et dans la France de Voltaire, aboutissent au même épicuréisme ou à la même tristesse du cœur, en face de la nature. L'ivresse ou la mélancolie, l'ironie ou les larmes, telles sont les seules issues poétiques du scepticisme.

La Chine n'a pas changé sur ce point depuis l'époque des Thang : elle n'est pas devenue plus religieuse en vieillissant de quelques siècles. Si ce phénomène se voyait quelque part, ce ne serait pas chez ce peuple rationaliste dès le berceau. Les difficultés que rencontre dans le Céleste-Empire la propagation du christianisme sont d'un ordre tout contraire à ce qui rend impénétrables à nos idées les populations musulmanes. Ce n'est ni Confucius ni Bouddha que nos missionnaires catholiques ont tant de peine à vaincre chez les mandarins, c'est le même ennemi que chez nous, Voltaire. Longtemps avant de s'incarner sur les bords de la Seine, il régnait sur le bassin du fleuve Jaune. Plusieurs prêtres

nous l'ont affirmé, la grande défense des lettrés contre les prédications chrétiennes, c'est la raillerie; à toute offre d'une croyance, ils répondent par un éclat de rire. On se croirait dans les Gaules. Sensuels et moqueurs, tels sont ces vieux enfants qui ont dépassé de bien loin les heures mélancoliques de Li-tai-pé et de Thou-fou, et n'en ont gardé que la corruption. Heureusement pour nous, ce parallèle ne saurait se poursuivre; sans parler des inépuisables ressources du christianisme, plus vivant que jamais, nous avons gardé l'héroïsme, si nous avons l'ironie. Les plus épicuriens se font stoïques par la vertu militaire; la Chine a peut-être à l'heure qu'il est ses chansons de Béranger, mais sans les refrains belliqueux. Même au siècle des Thang, elle n'a pas eu son poëte héroïque.

C'est seulement lorsqu'ils sont placés en face du monde extérieur, et par le sentiment de la nature, que les poëtes chinois se rapprochent si fort de nos élégiaques. Qu'au lieu du paysage, le monde moral et la société deviennent leur objet, et notre supériorité se marque nettement. Quand l'idée religieuse a cessé de dominer, et de tenir sous sa dépendance les rapports de l'esprit avec l'univers visible, quand l'âme humaine contemple la création sans idée arrêtée sur son auteur, son origine et son but, cette âme, partout la même, placée en face du même spectacle, en retire les mêmes émotions. Les rêveries des amoureux, des exilés, ou simplement des désœuvrés, devant un paysage d'automne et par un temps d'indifférence religieuse, se trouvent ainsi pareilles à plusieurs siècles et à plusieurs mille lieues de distance.

Un des plus grands services que l'on puisse rendre

aux lettres, à l'époque où nous sommes, c'est de livrer à l'Europe, par des traductions bien faites, le secret des littératures orientales, surtout des poésies primitives. La grande tâche de notre siècle, on l'a dit souvent, c'est l'histoire et la critique ; on pourrait souhaiter une œuvre plus originale, on n'en saurait faire, au milieu de nos doutes et de notre lassitude, une plus intéressante et plus féconde. Le livre où nous avons puisé ces documents est certainement un des mieux faits qui aient paru depuis longtemps sur les choses de l'Asie. Une étude sur l'art poétique et la prosodie chez les Chinois précède la traduction. Cette étude est d'un véritable critique ; le génie de la langue y est parfaitement pénétré, si nous en jugeons par la sagacité de l'auteur dans les questions de grammaire générale. Il met hors de doute le monosyllabisme du chinois et complète la philosophie de cette langue par les renseignements les plus curieux sur sa prosodie.

Tandis que les prosodies européennes se bornent à réglementer la partie mécanique du vers, sa charpente matérielle, pour ainsi dire, les lois de la prosodie chinoise atteignent la partie intellectuelle, l'âme même de la composition, puisque, indépendamment des exigences euphoniques, elles imposent certaines conditions de parallélisme aux caractères, considérés dans leur valeur idéographique et dans le rôle grammatical qui leur est assigné.

« Si l'on se représente des vers tous parfaitement égaux dont chaque mot est un pied, comme chaque pied est un mot, dont chaque caractère se détache à sa place, comme un soldat à son rang, on se figurera quel rôle peut jouer la physionomie de certains caractères au mi-

lieu d'une composition poétique, quels effets naîtront du parallélisme des phrases et de la correspondance des périodes; quelle force les oppositions et les rapprochements pourront tirer de ce système graphique, sans analogue, je crois, dans aucun pays. »

N'est-ce pas là un curieux exemple de cette domination exercée par l'écriture sur l'esprit chinois, qui semble ainsi attribuer aux lettres une valeur morale, une sorte de vitalité indépendante de la langue parlée et jusqu'à un certain point de l'idée elle-même? Chez nous, c'est l'idée qui crée la lettre par l'intermédiaire du son articulé; les Chinois semblent reconnaître à la lettre elle-même une sorte d'antériorité sur le son et sur l'idée; c'est dans ce sens que l'on a pu dire que le don de l'écriture avait été pour eux la révélation.

Nous avons en France, dans un usage tout à fait bizarre et à notre avis très-barbare de notre prosodie, un fait qui rappelle, de loin il est vrai, cette règle des vers chinois: c'est la nécessité de rimer pour les yeux, nécessité qui deviendra moins rigide, nous l'espérons. Elle doit son origine à une antique prononciation aujourd'hui oubliée, et la rime suivra les conditions de la prononciation nouvelle. Le vers, fait partout à l'origine pour être chanté, doit être soumis à des lois musicales et non pas à des conditions graphiques. Quelque chose d'analogue à ce que nous appelons rime pour l'œil eût profondément révolté le sens poétique des Latins et des Grecs.

Les Chinois, aujourd'hui encore, considèrent la versification et la musique comme inséparables, et leur poésie n'a pas cessé d'être chantée. C'est dire que son mécanisme est calculé, comme partout, sur les besoins de

l'oreille. Ils ont des syllabes longues et brèves et dont la quantité est d'une plus grande importance que dans les autres langues, puisque le sens qu'on attache aux mots, tous monosyllabiques, dépend de leur accentuation. La rime, que l'on a crue particulière aux langues modernes, fait partie chez les Chinois des plus anciennes lois de la poésie. Elle existe dans les premiers vers auxquels leur chronologie fixe une date certaine, une pièce que le Chou-hing met dans la bouche de l'empereur Chun et de ses ministres dix-huit cents ans avant Jésus-Christ. Mais, malgré cette part faite aux nécessités musicales du vers, la prosodie chinoise n'en a pas moins des exigences pour la satisfaction des yeux, des conditions graphiques, qui dépassent de beaucoup tout ce qu'on pourrait citer d'analogue dans les autres langues; et, telle est l'immobilité de toutes les institutions dans ce pays, que ces lois de la poésie sont fixées dans leurs grandes lignes avec l'écriture, avec la langue depuis quatre mille ans. Il en résulte que cette société si ancienne, si savante, si raffinée, tranchons le mot, si décrépite, a gardé les caractères indélébiles de l'enfance. La langue des enfants est toute de monosyllabes, comme celle des Chinois; et, pour compléter l'analogie, certaines articulations auxquelles se refusent assez longuement les gosiers enfantins sont encore aujourd'hui absentes de la langue chinoise. Les mandarins ne sauraient prononcer notre *r;* ils le remplacent par un *l*, comme la plupart de nos *bébés*. Ainsi le nom de Français, dont nos soldats ont fait ronfler si cruellement la seconde lettre aux oreilles chinoises, se prononce dans le Céleste-Empire *Folansi*, comme *Roger* devient parfois *Lolo* sur des lèvres de trois ans.

Ces vieux enfants se rajeuniront-ils au contact de nos idées modernes? Cela nous semble plus douteux encore que pour les autres races orientales. La résistance, une résistance passive et sceptique à l'esprit européen, risque d'être plus vive en Chine que partout ailleurs, malgré tant d'affinités créées par le sensualisme et l'indifférence religieuse. Le règne absolu de la raison, que certains admirateurs ont prétendu être le caractère du monde chinois, n'est donc pas la condition essentielle du progrès. Encore moins la précocité de cette faculté est-elle un gage de splendeur intellectuelle. Les enfants les plus raisonnables ne font pas toujours les héros, les saints et les poëtes, pas même les philosophes. Il faut qu'une nation ait son âge de jeunesse et de folie, et surtout de folie *pieuse*. Outre le bénéfice d'une épopée, qui a bien son mérite, ne fût-elle que la *Jérusalem délivrée*, un peuple gagne toujours quelque chose à ses croisades. C'est en allant mourir sous les murs de Troie pour un motif très-peu raisonnable que les héros de l'*Iliade* ont appris à leurs descendants à vaincre une seconde fois l'Asie, dans les journées de Marathon et de Salamine, qui fondèrent la liberté humaine et le génie progressif de l'Occident. Si nos pères n'avaient pas eu dans le cœur ce levain de folie que certains sages trouvent ridicule, les fils de Godefroy et de Richard Cœur-de-Lion auraient-ils aujourd'hui lancé quinze mille hommes à l'autre bout du monde sur la capitale d'un empire de trois cents millions d'âmes qu'ils ont brisée comme une porcelaine? Vous nous demanderez peut-être, du même point de vue raisonnable, à quoi peut servir la prise de Pékin? Sans doute à beaucoup de choses que nous ignorons. Mais si je vous disais au moins, en vrai disciple de

notre âge industriel, que la Chine, vaincue par les fils des croisés, représente un immense commerce de soie, de thé, d'opium et de nids d'hirondelles, hommes raisonnables du dix-neuvième siècle, qu'auriez-vous à répondre?

DU

SENTIMENT DE LA NATURE

AVANT LE CHRISTIANISME

SECONDE PARTIE

LE MONDE HELLÉNIQUE

LIVRE PREMIER

LA GRÈCE

CHAPITRE I.

DU RÔLE DE LA GRÈCE DANS L'HISTOIRE DU SENTIMENT DE LA NATURE

I

Il n'y a dans l'histoire qu'une seule révolution dont la grandeur dépasse celle que la Grèce représente ; cette révolution c'est le christianisme. En le prenant à sa source, c'est-à-dire dans le mosaïsme, le christianisme est, à travers les âges, le développement de la véritable idée de Dieu; c'est la marche de l'infini dans l'humanité. La Grèce est l'avénement de l'homme, de la liberté humaine, de l'idée d'humanité au sein du panthéisme écrasant des religions de l'Asie. D'une part, l'idée de Dieu, le sentiment de l'infini donnés au monde par le christianisme; d'autre part, la liberté, la conscience humaine issues du mouvement hellénique ; Dieu se révélant lui-même à l'homme, l'homme s'affirmant à lui-même en face de Dieu; le sentiment de l'infini contem-

porain du premier réveil de l'âme, la notion du fini, la conscience du moi, renfermées dans le premier acte de liberté morale ; voilà ce qui constitue le monde spirituel tout entier, voilà l'esprit moderne tel qu'il s'est dégagé de l'esprit oriental.

Le paganisme grec, continué en Italie, préparait l'avénement du vrai Dieu, en procédant à l'apothéose de l'homme en face de la nature. C'était, en Judée et en Grèce, une lutte ouverte contre le Dieu-monde ; en Judée, au nom de l'éternel invisible, de l'incommensurable infini, de l'infinie liberté ; en Grèce, au nom de la liberté finie, de la conscience, de l'esprit humain. Pendant plusieurs siècles, la Grèce adora l'homme divinisé pour se soustraire au culte oppresseur de la Nature ; son paganisme fut moins monstrueux que celui de l'Égypte et de l'Inde, car en laissant subsister l'idée de la liberté dans ses idoles, elle maintenait l'idée d'une volonté libre, d'une conscience morale dans l'homme, l'idée de la distinction du bien et du mal, l'idée d'une lutte possible contre la fatalité, tous ces fondements de la morale sapés par le panthéisme oriental. La Grèce a conduit les intelligences aux portes de la vraie religion. Quand l'idée chrétienne de l'Homme-Dieu devra se répandre, elle trouvera son chemin préparé par les religions et les philosophies helléniques ; elle s'assoiera tout naturellement dans les temples et dans les écoles fondées par le génie grec ; tandis qu'après dix-huit siècles elle n'a pu réussir encore à détrôner les cultes panthéistes de la haute Asie. Ainsi l'esprit de l'antiquité grecque et latine, que l'on a considéré longtemps comme le principal adversaire de l'Évangile, fut, au contraire, pour le christianisme, l'auxiliaire le plus puissant. Aux disciples de

Platon et aux apôtres de Jésus, il ne fallut que le temps de se parler et de se comprendre pour s'embrasser au nom du Λόγος éternel. En un petit nombre de siècles, Athènes et Rome furent réconciliées à l'Évangile, à la doctrine du Verbe; et, de nos jours encore, le christianisme n'a pas réussi à franchir sur la carte de l'ancien monde les limites de la philosophie grecque et de l'empire romain.

Les sociétés modernes dérivent donc d'une double tradition, la tradition divine qui vient de l'Orient, la tradition humaine qui part de la Grèce. Tout ce qui n'est pas une dérivation immédiate de l'idée religieuse, tout ce qui a pour origine la libre intelligence de l'homme, se rattache par un lien quelconque à l'esprit de l'antiquité. Chaque fois que l'analyse se porte sur un sentiment, sur une doctrine en vigueur parmi nous et que nous en voulons connaître la source, c'est à la Grèce que nous sommes le plus souvent ramenés; c'est à elle, infailliblement, quand il s'agit d'art et de littérature.

L'étude du sentiment poétique de la nature nous place au centre du plus grand travail accompli par l'esprit grec; car, dans l'histoire, l'époque hellénique représente surtout la révolte de l'homme contre la domination du monde physique, l'apparition de la liberté au sein du fatalisme; c'est la transition entre le culte oppresseur de l'univers matériel qui tient l'Orient enchaîné, et cette lutte contre la nature, commencée par le christianisme et continuée triomphalement par la science et l'industrie modernes. La science comme la liberté est née en Grèce avec l'anthropomorphisme; la plus puissante machine de guerre qui ait été construite par l'humanité contre la nature, c'est la première statue d'un Homme-Dieu.

Le sol de la Grèce est le premier champ de bataille où l'esprit humain ait commencé à se défendre victorieusement contre la domination de la nature. Divine auxiliaire de l'homme dans cette lutte de l'intelligence contre la matière, de la liberté contre le destin, la Providence avait tout disposé sur le terrain du duel pour rendre moins disproportionnée l'inégalité des combattants. Entre les races humaines, celle qui fut appelée à cette lutte justifiait par son héroïsme sa révolte contre l'antique marâtre dont le sein avait mêlé tant de poison aux aliments qui lui sont arrachés. Les monstres que l'Hercule grec eut à dompter auraient résisté à tout autre bras qu'à celui du robuste père de la race dorienne. Pour percer l'impur Python dans ses marécages inaccessibles, il fallait le regard sûr et la flèche acérée d'Apollon. Le lion de la forêt de Némée, l'hydre de Lerne et les vautours de Stymphale fussent restés invincibles à des races vulgaires; mais ils devaient succomber sous les efforts de ces Grecs qui méritèrent le nom de demi-dieux. Du reste, sur le sol de la Grèce, les forces qu'oppose la nature à l'homme n'étaient pas assez démesurées pour rendre la lutte impossible. Ce n'étaient plus les forêts gigantesques des boababs de l'Inde, où chaque arbre exige un siége en règle comme une tour; où fourmillent, parmi les plantes vénéneuses, de monstrueux reptiles que peuvent seuls écraser sous leurs pieds les éléphants semblables à des montagnes roulantes. On ne rencontre plus, sur cette terre d'Europe, de fleuve pareil à ces fleuves d'Orient aussi larges à leur embouchure que tout le territoire d'une république grecque : des cimes comme celles de l'Himalaya dont la base couvrirait toute la péninsule hellénique. Pour vaincre la nature exubérante

de l'Asie, il faudra plus que l'héroïsme de l'homme adolescent; il faudra qu'après des milliers d'années, l'humanité disciplinée revienne attaquer cette terre avec toutes les forces lentement arrachées à la nature elle-même. Sur le territoire de la Grèce, la nature peut être attaquée et vaincue en détail; les efforts individuels ne sont pas perdus; chaque homme peut faire une blessure qui reste dans le flanc de l'ennemi. Là, pas un courant d'eau que le soldat dorien ne puisse traverser à la nage, même avec ses armes; quelques bambous du Gange attachés l'un à l'autre feraient toute la largeur du Sperchius ou du Pénée; pas un sommet d'où l'élève aux pieds légers du Centaure ne puisse rapporter avant le soir le nid de l'aigle que sa flèche a percé le matin dans la vallée. L'Ossa, le Pinde et le Pélion, entassés de nouveau par les Titans grecs, atteindraient à peine le premier échelon de l'Olympe indien.

Dans l'Orient primitif, l'incommensurable, l'infini entourent de tous côtés l'homme et l'écrasent. La lutte est inutile; plongée dans une immobile résignation, l'âme ne peut faire autre chose que se laisser paisiblement absorber dans cet infini par les canaux épuisants de la contemplation et de l'extase. Des nations entières seraient nécessaires en Asie pour frayer une route entre chacun des points déjà conquis, déjà habités par l'homme; des fleuves sans rives, des steppes sans horizons, des chaînes de montagnes infranchissables, y séparent les empires et les cités. Le lit d'un torrent desséché, un bras de mer que franchirait la flèche d'un archer crétois, divise, en Grèce, deux États qui laisseront au monde des noms illustres; les distances y sont calculées sur les pas de l'homme, et les hauteurs sur sa taille. En un temps de

course, le soldat de Marathon traverse toute la largeur de l'Attique. L'amphithéâtre élevé de main d'homme pour les Jeux d'Apollon et de Bacchus remplit toute une vallée du Péloponèse, et ses derniers gradins atteignent le sommet de la colline. Sur la cime de chacune de ces montagnes de marbre, d'où le sculpteur grec tirait ses dieux, l'architecte pouvait transporter les colonnes taillées dans la base. De presque toutes ces hauteurs, l'artiste apercevait, se découpant avec netteté sur l'azur de la mer, les lignes harmonieuses des côtes. Partout des contours arrêtés, des formes parfaites, des horizons finis se présentaient à l'œil et à l'esprit de l'homme. En un mot, quoique nulle part la nature ne soit réduite à de si humbles proportions que l'homme ne sente sa petitesse devant elle, cette terre de la Grèce était calculée de telle sorte par le Créateur, que les dimensions humaines pussent y servir de commune mesure; qu'entre elle et l'esprit de l'homme la lutte fût possible, et que la conscience de la liberté n'y fût pas étouffée, avant de naître, par le sentiment de l'infini.

Le sentiment de l'infini arrive en même temps à notre âme par le dedans et par le dehors. Quand il se produit au dedans de nous par l'action de l'esprit, c'est une force qui nous élève au-dessus de nous-mêmes; quand nous le puisons dans le monde extérieur, c'est souvent un vertige qui nous fait trembler et nous précipite à genoux devant la puissance mystérieuse qui de tous côtés nous enveloppe et nous presse. Aux âges primitifs où la pensée humaine sommeillait encore, la notion rationnelle de l'infini n'était pas assez énergique pour servir de contre-poids à l'impression provenant du monde physique. L'homme se sentait dans une telle dépendance

de la Nature, qu'il fut longtemps sans avoir conscience de sa distinction d'avec l'Etre universel. Sur le tronc immense de la création, il était comme une feuille ne possédant pas en elle-même le principe du mouvement qui l'agite. Il fallait pourtant que l'homme s'emparât de la liberté, de la personnalité, en se détachant de cette immensité absorbante de la Nature. Plus tard, son individualité une fois conquise et bien assurée, l'âme retrouvera dans ses profondeurs ce sentiment de l'infini invisible qui doit la ravir un jour à la terre et la rendre capable d'une existence supérieure. Entre le mysticisme panthéiste de l'Orient et le mysticisme chrétien, la Grèce était destinée à commencer le travail de la conscience et de la liberté prenant possession d'elles-mêmes; c'est pour cela qu'elle fut entourée dans son berceau de tout ce qui peut prémunir l'homme contre la domination du sentiment de l'infini, tel qu'il émane de l'univers.

Par l'aspect de ses deux principaux attributs, la nature fait pénétrer en nous cette impression dominatrice: par l'aspect de l'harmonieuse unité, par celui de la multiplicité indéfinie. En face de l'Océan, de la verdoyante étendue des steppes, de l'aridité sans bornes du désert, de l'effrayante hauteur d'une cime dont la neige touche les nuages; en face des espaces du firmament, devant cette *morne sérénité des voûtes azurées* dont parle le poëte, l'infini dans la nature se révèle à nous. De même aussi la variété, l'abondance, l'innombrable fourmillement des êtres particuliers de mille espèces, de mille formes, de mille couleurs différentes, font disparaître de notre esprit l'idée d'un terme, d'une fin, d'une limite. La nature des contrées orientales, séjour du panthéisme primitif, développait dans l'homme une vague et absor-

bante notion de l'infini, et par l'immensité des mers, des plaines, des fleuves, des montagnes, et par la luxuriance de la végétation et l'incroyable multiplicité des espèces animales.

Le sol de la Grèce n'offrait pas au regard d'aussi vastes étendues; il n'était pas peuplé d'un nombre illimité d'animaux et de plantes. Aucune des créations de la nature n'y fut assez dominante pour devenir l'unité centrale à laquelle se serait rattachée toute la géographie du pays, et pour régner ainsi souverainement sur les imaginations. Les Hellènes ne rencontrèrent pas dans leur presqu'île un fleuve digne d'être pour la Grèce le fleuve-Dieu, comme le Gange ou le Nil; pas une montagne qui s'élevât sur les autres, comme l'Himalaya s'élève sur les chaînes de l'Asie. L'Olympe n'était pas le seul sommet assez sublime pour que les dieux homériques y tinssent leur conseil; le Parnasse et le Ménale, le Taygète même et l'Hymète rivalisaient avec lui de divinité.

Sur cette terre des Grecs, si tout respire l'harmonie, rien n'est combiné pour ramener forcément l'esprit à l'idée de l'unité absolue. Le pays est divisé, au contraire, en une multitude de systèmes presqu'isolés, divers de productions, de configuration, de température : depuis les gras pâturages où s'ébattaient les cavales thessaliennes jusqu'aux sèches collines où, sur quelques touffes de sauge et de lavande, les abeilles attiques allaient cueillir leur miel. Aussi la plus grande diversité de races, de dialectes, de gouvernements, de cultes, règne-t-elle sur ce territoire disposé pour une fédération d'individus plutôt que pour une véritable association nationale. Le principe de la variété, du morcellement, des existences distinctes, domine dans l'organisation politique et religieuse de la

Grèce, comme dans le système géographique du pays. La Grèce sera en philosophie la contrée de la division, de l'analyse, de la dialectique, comme en religion la contrée par excellence du polythéisme. Tous les dieux y vivent assez indépendants les uns des autres, et portent aussi légèrement leur vassalité vis-à-vis de Jupiter, que les républiques helléniques supportaient la préséance nominale de Sparte et de la race des Héraclides. Mais cependant jamais en Grèce la diversité et le nombre n'engendrèrent la confusion. Cette nature est variée, mais sobre; nulle part, à force de richesse dans sa parure, à force de productions multipliées et touffues, elle n'effacera dans l'intelligence humaine l'idée d'un nombre commensurable, d'un contour déterminé.

Ainsi le caractère de la nature en Grèce ramène l'intelligence à la notion d'une limite précise; les variétés y peuvent être comptées, les espèces y peuvent être définies; cependant l'ordre n'y provient pas d'une exclusive unité; aucune existence assimilatrice ne s'y subordonne toutes les autres, et ne s'y pose comme le centre générateur de tout un système géographique, politique et religieux.

Parmi les grandes figures dont se revêt la vie dans l'univers, il en est une, pourtant, qui se manifeste en tous lieux et sous un jour à peu près égal à tous les peuples de la Grèce; c'est une des formes sous lesquelles la nature nous assaille le plus fortement de l'idée d'infini; on l'aperçoit en Grèce du haut de la plupart des collines, des temples, des acropoles. Cette chose de la nature qui politiquement, géographiquement, appartient si bien à la Grèce, c'est la mer. Autant et plus peut-être que le cours gigantesque du Gange et la masse de l'Himalaya

avaient inculqué la pensée d'unité génératrice dans le sentiment que l'Inde eut de la Nature autant et plus l'aspect de l'Océan aurait dû, ce semble, imposer à une nation maritime l'idée de l'unité infinie, de l'absorbante immensité. Mais ces mers harmonieuses de la Grèce ne murmureront pas sur leurs rivages ce mot effrayant d'infini qui gronde avec les flots sur les côtes de Ceylan et sur les falaises de l'Armorique. L'Océan lui-même définit son immensité en s'approchant de la Grèce ; il s'emprisonne et se découpe en mille golfes à travers une multitude d'îles et de péninsules ; au lieu de se montrer comme l'élément sans contour, sans figures, sans bornes, il est au contraire ce qui forme pour la Grèce l'horizon et le contour ; dans le lointain il reste infini, mais les Grecs ne l'aperçoivent que là où il paraît prendre des limites.

Avec le Nil, c'est le sentiment d'une immense unité génératrice qui passe à travers l'esprit de l'Égypte. L'idée de l'infini trône avec l'Himalaya dans la pensée du Brahme, comme sur le continent de l'Asie ; elle s'étend, vaste, impénétrable, touffue, avec les plaines couvertes de forêts, de marécages, d'herbes géantes, de tigres et de reptiles. L'idée de l'infini occupe ainsi le centre, le cœur même de l'Inde ; elle se retrouve encore à sa circonférence avec l'Océan ; cette idée sera le principe fondamental de la religion et de la poésie indiennes, où le sentiment de la multiplicité des formes et des existences particulières se coordonne avec celui de la vie universelle. Mais c'est à l'extérieur de la pensée et du paysage grec que commence l'infini ; il ne pénètre pas l'imagination hellénique ; au lieu de la forcer à s'étendre, à se dilater dans tous les sens, à s'écarter en divagations, il la resserre et la con-

dense pour ainsi dire ; il contribue à mieux préciser ses limites, à mieux marquer à l'homme les bornes de ce qui est humain. La religion, l'art, la poésie des Grecs se renfermeront dans des sphères purement humaines ; le divin n'apparaîtra que dans leurs contours extérieurs ; il courra autour de leurs œuvres comme une ligne radieuse ; mais il ne siégera pas au centre même de l'esprit hellénique et de ses conceptions.

Cette idée légitime de l'influence du sentiment de la Nature, il importe de la dégager de toute connivence avec le système matérialiste et fataliste qui fait dériver du climat tout ce qui constitue les sociétés : religion, mœurs, littérature, institutions politiques. Nous ne posons pas ici la Nature comme seule révélatrice, seule éducatrice de l'homme ; nous ne l'admettons pas comme cause génératrice, mais seulement comme cause occasionnelle, indispensable à la formation de notre intelligence. Il est certain, pour nous, qu'une chose préexiste dans l'homme au sentiment de la Nature, à la révélation faite par le monde extérieur ; cette chose, c'est l'âme elle-même avec toutes ses facultés et notamment celle du langage qui suppose une tradition. La révélation extérieure tirée de la nature a été précédée par une révélation intérieure donnée de Dieu. Tout homme venant en ce monde porte en lui un rayon du soleil spirituel avant que ses yeux s'ouvrent au soleil de la création. Pour comprendre le langage de l'univers, il faut que l'âme ait entendu déjà la parole immatérielle. Mais l'action de la nature extérieure, ainsi que l'histoire le témoigne, n'est pas moins indispensable à l'éducation du genre humain. C'est une chaleur venue du dehors qui fait éclore les germes de toutes les idées dont se composera l'intelligence d'une nation.

Le sol et le climat pour un peuple, comme le tempérament pour un individu, ne sont pas des causes irrésistibles, mais des causes déterminantes. On peut dire qu'il y a une phrénologie de la nature, comme il y a une phrénologie du cerveau. Dieu a distribué la surface du globe en régions diverses, prédisposées par lui à favoriser chez les races qui les habiteraient l'éclosion de certains sentiments, de certaines formes particulières dans l'art, dans le culte, dans la science, dans l'organisation sociale; parce que Dieu a voulu partout faire naître l'unité et l'harmonie de la variété. L'entier développement de toutes les facultés réparties à la race humaine ne peut avoir lieu qu'à travers bien des systèmes différents de croyances, de travaux, d'institutions politiques. La Providence a préparé à chacun de ces systèmes un milieu matériel dans lequel il sera plus à l'aise et qui doit le provoquer à naître; car, si c'est l'idée seule qui est créatrice de la forme extérieure, de la matière, à son tour le milieu matériel réveille et stimule l'idée quoiqu'il ne l'engendre pas.

Nous ne dirons donc pas que le panthéisme est sorti de la terre même de l'Inde, de ses forêts et de ses fleuves; que le fétichisme est attaché au climat de l'Afrique, comme les autruches et les gazelles du désert; que le polythéisme est le fruit indigène des vallées découpées de la Grèce; que l'idée de l'unité du Dieu invisible s'est formée dans le vide et l'éblouissante stérilité de l'Arabie; l'homme ne reçoit pas ainsi sa pensée du dehors; l'idée immatérielle ne germe pas dans un sol matériel. Cependant il existe dans l'intelligence quelque chose qui ne dérive ni de la raison pure ni de la tradition; cette part de nos idées, même de nos idées religieuses, va-

riable selon les individus et les races, elle entre dans l'esprit humain par l'action de la nature. L'aspect de la nature renferme une révélation qui a aussi quelque chose de divin. Pourquoi vouloir limiter la parole de Dieu, le Verbe infini, à un seul langage, à un seul mode de manifestation? Est-ce que l'infini ne peut pas avoir mille voix, mille manières de parler à l'âme? Attribuer à la nature une part dans l'éducation de l'homme, dans la formation de nos pensées, voir dans toutes ses harmonies une multitude de voix dont chacune nous instruit d'un des innombrables attributs de l'Être infini, ce n'est qu'affirmer cette vérité : Dieu nous parle à travers nos sens, comme il nous parle au dedans de notre âme; afin que l'homme ne puisse lui échapper, il l'a environné d'une double révélation.

L'esprit humain, cet éternel nomade au sein de l'infini, à chacune de ses haltes sur un sol et dans un climat nouveaux, apporte au campement, sur ses chariots, ses anciens tabernacles et les images de ses anciens dieux. Durant le temps qu'il passe dans la même contrée, les conditions du site, de la température, de la lumière, les matériaux que la nature lui fournit, l'obligent à modifier la forme de son habitation et de son vêtement, à modifier aussi la forme du temple et de la statue de son Dieu; il taille l'effigie sacrée dans le bois ou dans le marbre, dans l'argile ou dans l'or, suivant ce que lui a donné la terre qu'il habite; mais l'idée qu'il a voulu représenter préexistait à la matière dont il se sert pour la figurer, à l'édifice où il logera cet hôte divin.

La liaison de la religion et de l'art est si intime, surtout aux époques primitives, qu'il est impossible de ne pas dire un mot de la manière dont l'influence de la na-

ture en Grèce a modifié le sentiment religieux en parlant des modifications qu'elle a exercées sur le sentiment poétique. Cette excursion dans le domaine de la mythologie est d'autant plus nécessaire ici, que dans l'antiquité grecque ce sont les poëtes et les artistes eux-mêmes qui passèrent pour avoir été les instruments de cette révolution dans le système religieux. Homère est tenu pour le père des dieux du polythéisme.

Ce n'est pas la Grèce qui a fait les faux dieux ; la vérité est, au contraire, qu'elle les a détruits ; elle a métamorphosé le sentiment de la Nature.

II

L'IDÉE RELIGIEUSE SUBIT EN GRÈCE LA MÊME TRANSFORMATION QUE LE SENTIMENT DE LA NATURE

Les religions de l'Orient, surtout celles de l'Inde dont le génie est par excellence le type du génie oriental, cachaient toutes, sous la multiplicité des cultes et des symboles partiels, l'idée dominante de la vie universelle, de l'unité de l'être, de cette communauté de substance qui lie tous les objets de la création. La croyance à l'identité de substance est le fond même de la religion des brahmes. Dans l'âme de l'ascète indien, cette notion de l'unité règne si souverainement, que toute sa vie est absorbée et anéantie dans la contemplation du grand tout, et que la perte totale du sentiment de l'individualité lui paraît le degré le plus méritoire de l'état religieux. L'idée de la multiplicité des manifestations de la substance, le respect de toutes les formes particulières dans lesquelles s'incarne l'esprit universel, éclate aussi

dans la religion de l'Inde; là tout ce qui existe est reconnu comme participant à la même vie, et toute apparence de vie est pieusement adorée. Dieu se montre à l'Orient dans la Nature, à la fois comme unité infinie et comme infinie multiplicité. Entre ces deux sentiments, celui de l'unité de la vie dans la nature et celui de l'innombrable fourmillement des formes particulières, la conscience du moi humain se trouve écrasée. L'homme n'est plus qu'une imperceptible variété des manifestations de la vie universelle.

Le vice des religions de l'Inde, c'est d'avoir méconnu au sein de l'être le principe de distinction d'où dérive la limite, la forme, le fini, et qui a pour effet suprême dans la création l'existence d'un être libre, de l'âme humaine. Mais l'Inde sent puissamment Dieu et la Nature, ou plutôt Dieu dans la Nature. En même temps qu'elle poussait l'idée de l'infini au point d'absorber l'homme dans la vie de Dieu, cette religion de l'Inde, à force de poursuivre de son culte chacune des formes particulières du grand être, dépassait le polythéisme grec dans le morcellement de l'idée divine; elle avoisinait le fétichisme; c'était l'union des deux grandes erreurs religieuses. L'Inde nous a montré dans la métaphysique l'idéalisme porté jusqu'au nihilisme absolu, en face du naturalisme le plus sensuel; dans la morale, un ascétisme, des macérations auprès desquels les plus rudes pénitences des moines chrétiens ne sont que des jeux d'enfants, et, à côté de cela, le culte orgiaque de la Nature avec ses plus effrayantes infamies.

Dans la civilisation hellénique, la notion de Dieu se fragmente; le sentiment de la vie universelle est scindé comme la nature de la Grèce morcelée en îles, en pres-

qu'îles, en étroites vallées, comme la race grecque divisée en tribus qui ne se mêlent point. Mais ce fractionnement de l'idée divine s'arrête à certain degré; la divinité se partage proportionnellement au nombre des races et des facultés humaines et non plus, comme dans l'Orient, proportionnellement aux myriades d'espèces animales et végétales. Évidemment, le point de départ de l'idée religieuse, le type de l'être est désormais déplacé aux yeux de la religion et de la philosophie; il n'est plus dans la nature extérieure, mais dans l'homme lui-même. Le sentiment de l'infini a disparu, mais un sentiment nouveau s'est montré, particulièrement concordant à la nature de l'homme et au rôle qu'il joue dans la création; c'est le sentiment du fini, de la forme, de la causalité personnelle que n'étouffe plus celui de la force universelle, de la causalité infinie. L'homme est dans le monde une créature centrale et moyenne, placée au point d'intersection des deux natures, à égale distance de la pure matière et du pur esprit. Jusqu'à la Grèce, l'esprit humain avait flotté entre ces deux pôles opposés, à travers la confusion du panthéisme dont l'erreur est de supprimer dans la notion de l'être toute idée de cette région moyenne où se fait la distinction des substances et qu'occupe l'humanité.

Par la révolution religieuse qu'accomplit le génie grec, beaucoup de monstrueuses erreurs furent blessées à mort; mais furent atteintes aussi beaucoup de grandes et fécondes vérités. Si cette révolution empêcha l'âme de descendre jusqu'à l'adoration des êtres inférieurs, des minéraux et des plantes, et marqua la fin du fétichisme; si elle ennoblit en quelque sorte l'idolâtrie en l'appliquant à la nature humaine, elle ferma les plus

larges issues par où l'homme s'élevait au-dessus de lui-même pour planer dans le divin. Elle amoindrit l'idée de l'Être suprême en lui ôtant son universalité ; mais aussi elle lui restitua la liberté qui s'évanouissait dans l'existence fatale et confuse du Dieu-Nature, tel que le concevait l'Asie. En cessant d'identifier Dieu avec la Nature pour l'incarner dans la forme humaine, le génie grec concourut puissamment à la croyance du Dieu pur esprit. La mythologie homérique reste pourtant moins grandiose, moins profonde, moins voisine de la vérité que la mythologie de l'Inde, telle qu'on la rencontre sagement épurée chez les sectes spiritualistes. C'est dans la base même qu'elle pêche, par l'absence du sentiment de l'unité et de l'infinité. On retrouve, quoique défigurées par le panthéisme, dans les religions de l'Asie, les notions primordiales de la métaphysique chrétienne. La Trimourti indienne se rapproche beaucoup plus que la Triade des Grecs de la véritable idée de la Trinité. Brahma, Vischnou et Siva représentent les trois grandes faces de l'absolu, les trois énergies de l'Être, d'une manière plus profonde que la pâle association de Zeus, de Poseidon et d'Adès.

Mais si le symbolisme de la mythologie grecque ne possède pas une aussi grande valeur métaphysique, si l'esprit grec ne s'éleva pas dans la spéculation à un spiritualisme aussi raffiné que l'esprit indien, il est certain que, malgré les reproches mérités que l'on fait aux mœurs de ses dieux, la Grèce, dans les plus grandes erreurs de son idolâtrie, a déjà corrigé le matérialisme de plusieurs cultes de l'Orient. La plupart des divinités helléniques ont une origine orientale; il en est de même des initiations et des mystères; cependant les divers

cultes et les diverses fêtes furent transformés et prirent, en Europe, un caractère moins sensuel. Les idolâtries obscènes de l'Inde, de la Phénicie, de l'Égypte, furent bannies des temples et des cérémonies publiques de la Grèce; au sein même des initiations mystérieuses où le secret voilait leur infamie, le sentiment exquis de la forme et du beau qui régnait chez les Grecs en restreignit le dévergondage. L'élément orgiaque subsistait dans le culte de certaines divinités comme une preuve de leur origine et une tradition de l'Orient, mais non comme un caractère propre au génie grec, dont le travail fut précisément d'expulser de la religion ce grossier naturalisme.

L'épuration du culte chez les Grecs ne provint pas seulement d'une civilisation plus avancée, d'un plus grand raffinement de mœurs, de l'atticisme particulier à leur imagination; elle dériva d'un changement radical dans le fond même du système religieux. C'était l'idée de la vie, le principe générateur, les forces créatrices que l'Orient avait adorés dans la Nature; la Grèce y adora particulièrement l'idée de la forme, le principe d'ordre et de distinction. Dès qu'il ne s'appliquait pas au Dieu pur esprit, et qu'il cherchait son type dans la nature, le culte de la vie, de la puissance créatrice, devait conduire à cet enivrement de matérialisme qui se traduisit par les plus infâmes adorations. Le génie grec évita ces excès, parce que sa religion s'adressa dans la nature aux formes plutôt qu'aux forces, au principe d'ordre plutôt qu'au principe de production, à l'intelligence plutôt qu'à la puissance. Telle fut du moins la religion homérique qui dominait dans la vie publique et politique des Grecs. L'adoration des forces, de la Nature

génératrice, subsista seulement dans quelques initiations, dans certains cultes particuliers et surtout dans les régions les plus septentrionales de la Grèce où les migrations asiatiques étaient plus récentes.

L'objet de la religion ne peut être tellement défiguré par l'esprit humain, que dans les systèmes les plus éloignés du christianisme quelque chose ne reste encore qui réponde à la véritable notion de Dieu. La distinction des trois énergies essentielles de l'Être, telle qu'elle est posée dans le dogme chrétien de la Trinité, éclaire l'histoire de toutes les religions. Ainsi, de même qu'au sein du christianisme, le Mosaïsme, qui en est une phase, représente plus particulièrement le culte de la puissance, l'adoration du Père, de même, dans l'histoire des religions païennes, l'Orient représente, relativement à la Grèce, le sentiment et le culte de la divinité en tant que puissance et force génératrice. De quelque nom que l'Asie ait appelé Dieu, c'est toujours le Jéhovah de la Bible qu'elle adorait. C'est dans l'Occident, et surtout en Grèce, que devait prédominer le culte du second attribut de la substance divine, l'intelligence ordonnatrice. De l'avénement de la Grèce à la vie historique date la première apparition de l'idée du Verbe. Le génie grec, au sein du paganisme, a eu comme une révélation confuse de la seconde des personnes divines. Abandonnant l'idée du Dieu-Nature, la religion passa, chez les Grecs, à l'idée du Dieu-homme, comme elle avait passé du sentiment de la force et de la vie dans le monde extérieur à celui de la sagesse et de l'ordre.

Prétendre que cette révolution dans l'idée religieuse n'eut d'autres causes que l'influence du climat, la configuration et la nature du sol, ce serait nier la sponta-

néité et l'indépendance de la vie de l'esprit, et l'asservir à la fatalité physique. Les formes politiques et religieuses sont loin d'être un fruit nécessaire du climat et du sol; mais en face de l'histoire, il nous semble impossible de nier qu'il y ait une harmonie préétablie par la Providence entre la nature de certains pays et le développement de certaines idées, comme il y en a une entre l'état moral et intellectuel de chaque homme et sa constitution physique. C'est donc en grande partie sous l'action de la contrée habitée par elles, que les races grecques modifièrent si profondément les idées religieuses qu'elles avaient apportées de l'Égypte et de l'Asie.

Dans l'histoire poétique et religieuse de la Grèce, un fait dont il faut tenir autant de compte que de la constitution géographique, c'est la division de la race en tribus d'origines diverses et qui toutes retinrent quelque chose de leur caractère primitif sous l'influence même du sol qu'elles avaient choisi en rapport avec leurs aptitudes. L'ethnographie de la Grèce est l'étude la plus indispensable à l'histoire du polythéisme hellénique. Chaque race garda ses divinités particulières et une partie de ses traditions orientales; la langue, ce miroir de l'état intellectuel d'un peuple, resta divisée en dialectes, de telle sorte qu'au témoignage de Thucydide, des peuplades limitrophes ne comprenaient pas réciproquement leur idiome.

Mais, en aucune branche du développement humain, la loi de la variété ne pouvait régner sur la Grèce au point d'y produire la confusion. Le polythéisme grec s'était tenu à une égale distance de l'unité divine absolue et du fétichisme. Les races grecques ne furent jamais fondues en un seul corps de nation; mais chez elles la diversité

resta dans les limites où elle engendre l'harmonie. L'antagonisme y subsista, car il est nécessaire au mouvement et au progrès; il fut même très-apparent entre les deux races principales qui avaient absorbé toutes les autres. Comme une preuve de plus que tout dans le monde grec se modela sur le type de l'humanité plutôt que sur celui de la nature, il se trouve que la division radicale de la race grecque, celle qui se manifesta dans toutes les luttes intérieures, fut une simple dualité parfaitement analogue dans son principe à cette loi des sexes qui préside à la division de l'essence humaine.

Deux races distinctes subsistèrent en Grèce et ne furent effacées de l'histoire qu'avec le pays lui-même : la race dorienne et la race ionienne. Une fois que la Grèce a fini de se séparer de l'Orient, évolution dont le moment extrême est marqué par les victoires sur les Perses à Salamine et à Platée, tout l'intérêt de son histoire est concentré dans cette lutte de l'élément dorien et de l'élément ionien, antagonisme qui se reproduit dans la religion et dans l'art comme dans la politique, et qui a trouvé dans Thucydide son immortel historien. C'est une phase de l'éternel combat de l'Orient avec l'Occident, de l'élément fatal avec l'élément volontaire, de la tradition avec le progrès, de l'aristocratie avec la démocratie. Sparte et la race continentale, agricole et militaire des Doriens, Athènes et la race maritime, commerciale et artiste des Ioniens personnifient une des plus belles époques de cette lutte qui devait se continuer plus tard au sein d'un même État, d'une même ville, dans les longues discordes des plébéiens romains avec le patriciat. Ces deux races, les Ioniens et les Doriens, représentent le double élément, le double sexe de l'espèce et

de l'âme humaines. Doué d'une sympathie plus générale et plus ardente, d'une sensibilité plus exquise, plus volontaire, plus mobile, l'Ionien représente l'élément féminin, avec ce tact et cet amour particulier de l'avenir, de l'inconnu, qui, depuis Ève, a été l'instrument de toutes les grandes transformations, et comme la cause du mouvement et du progrès. En Grèce, cet élément remuant et progressif, ce fut la race ionienne; à Rome et dans l'Europe moderne, ce sera la classe populaire; mais partout ce principe conservera les mêmes allures, le même caractère. La préséance nominale dans le monde hellénique, et même, à presque toutes les époques, la prédominance militaire et matérielle appartiennent à la race dorienne; mais c'est par l'élément ionien que la Grèce a survécu dans la civilisation. L'art, la philosophie, la démocratie, ces trois créations de la Grèce, sont surtout d'origine ionique. La Grèce, vis-à-vis de l'Orient, ne représente-t-elle pas d'ailleurs ce que dans son propre sein représentait la race ionienne? L'histoire d'Athènes, la ville sainte des Ioniens, c'est toute l'histoire intellectuelle de la Grèce. L'ordre d'idées ionien prédomine dans l'art et dans la littérature grecque. La plupart des historiens, des philosophes, des poëtes grecs ont écrit dans le dialecte ionien et dans sa forme attique. Ainsi, c'est surtout chez des écrivains et des artistes ioniens que l'on est forcé d'étudier le sentiment poétique de la Grèce. L'Attique a donné au monde le plus grand nombre de ces hommes merveilleux; c'est donc la nature de l'Attique, cet illustre laboratoire de l'esprit grec, qui a dû le plus fortement influer sur l'imagination des artistes et des poëtes. La grâce et la pureté des lignes, la sérénité, l'éclat de la lumière, divin apanage de la terre

de Minerve, nous les admirons aussi dans l'œuvre de Sophocle, d'Euripide et de Phidias, même dans l'austère Eschyle et dans Platon, qui chante comme un poëte et peint comme un artiste sans cesser d'être le plus sage des philosophes.



III

LA LANGUE S'Y MODIFIE DANS LE MÊME SENS ET SOUS LA MÊME INFLUENCE

Les prédispositions originelles de la race se combinent avec l'influence du climat pour agir sur le sentiment religieux et sur l'intelligence poétique. Partout où il y a révolution dans l'idée religieuse, il y a révolution analogue dans la poésie, spécialement en ce qui touche au sentiment de la Nature. La religion elle-même, comme les arts et avec les arts, subit donc l'empreinte du caractère qu'un peuple tire à la fois du sang qu'il a reçu et du paysage qu'il habite. A ce point de vue, et quoique la vérité religieuse soit de tradition et non de création humaine, on peut dire que le culte d'une race est un des monuments de son génie. L'œuvre d'un peuple dans la religion est toujours pareille à son œuvre dans les arts, et par l'une on peut juger de l'autre; c'est pour cela qu'une simple question littéraire nous amène forcément à des considérations métaphysiques.

Après la religion, celui de tous les monuments du génie d'une race où se peint de la façon la plus spontanée et la plus complète le sentiment particulier à cette race sur les choses du monde sensible et intellectuel, c'est la langue. Antérieur à la littérature à laquelle il

fournit tous ses matériaux, le langage est de même antérieur à tous les arts. La langue est la première œuvre d'art d'une race; dans sa physionomie extérieure autant que par ses caractères intimes, elle retrace aussi fidèlement les impressions que le peuple reçoit du paysage et de la nature, qu'elle rend compte de l'état de son intelligence par rapport aux questions métaphysiques. Une langue, selon qu'elle est plus philosophique, ou plus pittoresque, ou plus politique, nous enseigne de prime abord quel élément, ou la vie sociale, ou la spéculation religieuse, ou le sens de la nature extérieure, a dominé dans l'esprit du peuple qui la parle.

Pour assigner à la langue grecque son caractère particulier, il faudrait la juger, à la fois, dans ses rapports avec les langues de l'Orient et avec les langues modernes. C'est à la littérature indienne, comme à la plus caractéristique du sentiment oriental, que nous devons comparer la littérature grecque pour déterminer sa place dans l'histoire des littératures, et fixer le moment qu'elle occupe dans la progression de l'esprit humain entre l'antique Asie et l'Europe moderne. Ainsi, pour la langue grecque, c'est relativement à la langue sanscrite qu'il serait nécessaire de l'étudier, si l'on voulait traiter à fond de sa nature philosophique. Le terme extrême de la comparaison serait la langue française, que son universalité nous autorise à regarder comme la langue qui représente le mieux l'esprit de l'Occident et des temps modernes, de même que le sanscrit est l'expression du sentiment de l'Orient et des temps primitifs.

Nous n'avons pas la prétention de faire ici une étude spéciale de linguistique; nous n'énoncerons que quelques propositions générales, conçues pour la plupart *a*

priori, surtout en ce qui concerne les langues de l'Orient; mais nous sommes certains que l'érudition la plus profonde ne saurait faire autre chose que les confirmer.

Une langue doit être appréciée, à la fois, dans ses propriétés sensibles et dans ses propriétés métaphysiques. En estimant d'abord dans la langue grecque ce qui s'adresse à l'oreille, on est autorisé à croire, malgré les incertitudes qui restent encore sur sa vraie prononciation, qu'elle fût la plus mélodieuse et la plus musicale de l'Occident. Sous ce rapport néanmoins, comme sous presque tous les autres, elle fut moins riche que la langue sanscrite, à qui, du reste, elle avait emprunté ses éléments phonétiques, mais sans faire passer dans sa sonorité toutes les richesses de l'indien. La différence de l'alphabet grec à l'alphabet sanscrit peut donner le rapport dans lequel l'élément musical de la langue s'est appauvri dans le trajet de l'Inde à la Grèce. L'alphabet indien se compose de cinquante lettres, classées d'après les diverses nuances de la voix humaine et joignant une exacte symétrie à la variété des modulations. L'alphabet grec comprend seulement vingt-quatre lettres; en y ajoutant les diverses nuances de son que représentent les diphthongues et l'aspiration indiquée par l'esprit rude, on est loin encore de la variété du sanscrit. Il est important de remarquer que c'est seulement sous le rapport des articulations ou des consonnes que les Grecs sont inférieurs aux Indiens, tandis que leur vocalité est plus variée; les modulations sont chez eux plus nombreuses à cause des combinaisons que forment les diphthongues. Le vide qui se fait sentir dans l'alphabet vocal des Grecs, comparé à l'alphabet sanscrit, provient surtout du petit nombre des liquides et de la faiblesse des

aspirations simples trop vaguement indiquées en grec par les esprits. Il en résulte que les voyelles initiales dominent dans le grec plus qu'en toute autre langue.

En résumé, voici le sens dans lequel la sonorité du langage, ses propriétés physiques se sont modifiées de l'Inde à la Grèce. Chez les Grecs, la richesse des articulations, le nombre des consonnes a diminué par suite de la réduction de l'aspiration; dans l'indien, chaque consonne ou double consonne est susceptible d'être aspirée. Il n'y a en grec que deux consonnes emportant une franche aspiration (le Θ et le X). Plus varié dans la prononciation des consonnes, le sanscrit a donc une sonorité harmonique plus brillante que le grec; mais celui-ci, par la prédominance des voyelles, est d'une prononciation plus mélodieuse. La sonorité particulière à la langue grecque est donc moins imitative des bruits de la nature que les langues de l'Inde, dont les aspirations reproduisent davantage la musique des choses extérieures; mais, par l'abondance des sons voyelles, le grec tient plus de la mélodie; il exige moins d'efforts de l'organe vocal, il a quelque chose de plus approprié à l'homme. C'est, en grande partie, à cause de la sonorité particulière à leur idiome, qui emploie toutes les ressources de la voix sans en forcer aucune, que les Grecs ont pu, comme disaient d'eux les Latins, parler *ore rotundo*.

La langue grecque, si richement imitative en tout ce qui tient à la couleur, au contour des choses, à toutes leurs qualités visibles, est moins apte à représenter les bruits de la nature que le sanscrit; elle est l'expression d'un sentiment du monde extérieur dans lequel entre moins le sentiment de la vie elle-même que celui de la forme. En outre, comme la mélodie domine chez

elle l'harmonie, elle est plus humaine qu'elle n'est naturaliste.

Quoique le sanscrit soit d'une beaucoup plus haute antiquité que le grec et qu'il se rapporte à l'époque primitive, sa valeur philosophique est infiniment supérieure ; il pénètre plus profondément dans la signification métaphysique des objets ; il résume, d'ailleurs, dans la richesse de ses combinaisons, tous les idiomes de l'Europe. Le grec possède autant de souplesse dialectique que le sanscrit, mais il ne dérive pas aussi directement du sentiment des grandes lois de l'Être. La propriété principale de la langue grecque, c'est non pas de définir l'essence intérieure des objets, d'exprimer la loi de leur vie, mais de décrire, de peindre leur forme extérieure, leurs qualités plastiques.

Grâce à sa faculté de composer des mots nouveaux par la combinaison des syllabes radicales, faculté dont ni le latin ni les autres langues gréco-romanes n'ont hérité, le grec abonde en adjectifs pittoresques désignant, à la fois, plusieurs qualités d'une même chose. De là ces magnifiques épithètes d'Homère, qui d'un seul trait représentent toute l'armure d'un héros, sa physionomie, sa démarche, l'aspect d'une ville, d'un fleuve, d'un paysage entier. Aucune langue n'excelle comme la langue grecque à faire ressortir, dans un homme ou dans tout autre être, les propriétés qui peuvent être reproduites par les arts plastiques. Ne nous étonnons pas qu'Homère ait depuis trois mille ans inspiré les peintres et les sculpteurs ; il a fait d'avance la moitié de leur travail ; après lui il n'y a plus à inventer, mais à copier. Nous avons tous vu reluire le casque d'Hector et ondoyer son aigrette de crins ; nous avons tous vu glisser

sur la plaine liquide les pieds d'argent de Thétis et s'agiter la sombre chevelure de Neptune. Les belles proportions de l'art grec régnaient déjà dans la langue de ce peuple artiste. Le puissant secours que la poésie porta chez lui à cet autre langage dont se servent les sculpteurs et les peintres prouve que c'est la forme sensible des objets, plutôt que leur énergie vitale ou leur signification métaphysique, que la langue parlée des Grecs excelle à reproduire.

Nous avons dit que par son genre de sonorité, également distant des langues sans accent comme le français, et des langues à musique compliquée comme le sanscrit, le grec occupe cette région moyenne de la vocalité où les sons remplissent l'organe sans le tourmenter. Le grec profite de toutes les ressources de l'articulation, mais sans exiger d'efforts; il est par cela même excellemment humain. Pour résumer, en ramenant cette appréciation à la formule que nous avons donnée du sentiment de la Nature, disons que la langue grecque dérive d'un esprit plus impressionné par la forme que par la vie ou par l'idée, qui, en face du monde extérieur, perçoit surtout les rapports de ce monde avec l'humanité, et prend l'homme pour unité de mesure dans toutes ses appréciations du visible et de l'invisible.

CHAPITRE II

DE L'ART GREC EN GÉNÉRAL

DE LA STATUAIRE [1]

Si belle que soit sa poésie, la Grèce atteint dans les arts une beauté supérieure; elle s'est fait de la sculpture son dômaine propre; elle y règne d'une souveraineté absolue; la perfection de ses statues n'a jamais été égalée; ajoutons hardiment qu'elle ne le sera jamais. A qui ne connaîtrait que ses édifices, il semblerait qu'elle a mis dans l'architecture son génie le plus excellent; devant les images de ses dieux on comprend qu'elle eut une mission plus haute que d'élever des temples; en divinisant le corps de l'homme, elle fait l'apothéose de l'esprit humain.

En Orient, les temples ont précédé les idoles; ils étaient eux-mêmes la figure du dieu. Couverts de peintures et de sculptures, peuplés de figures monstrueuses, ils n'en étaient pas moins vides; l'hôte suprême leur manquait, comme il manquait à la nature, vide, imparfaite, inachevée avant l'apparition de l'homme. Le temple chez les Grecs n'a été bâti que pour loger le dieu;

1. Voir, sur la statuaire grecque, l'excellent livre de M. Louis de Ronchaud, *Phidias, sa vie et ses ouvrages.*

tout est calculé dans l'édifice sur les proportions de l'idole humaine; elles seront désormais la commune mesure appliquée à tous les objets de la création.

L'art grec tout entier : statuaire, architecture, est le premier et le plus puissant témoignage qu'ait donné l'esprit humain de son indépendance, de sa souveraineté dans la nature. L'imitation, réelle ou symbolique, du monde extérieur n'est plus la loi nécessaire des constructions religieuses; l'artiste copie l'homme et non plus l'univers; il ne vise point à imiter son modèle servilement; il n'obéit pas davantage aux injonctions d'un symbolisme traditionnel; il n'admet qu'une seule règle, une seule nécessité, une seule autorité : l'autorité de l'esprit lui-même, le sentiment du beau, la notion de l'idéal. L'art grec est absolument libre de tout ce qui n'est pas le souci de la beauté.

Jamais, ni avant, ni depuis la Grèce, l'architecture ne s'est produite dans de pareilles conditions de liberté; non-seulement elle n'est pas astreinte, comme celle de l'Inde, de l'Égypte ou du moyen âge, à exprimer tel ou tel symbole, mais c'est à peine si elle est subordonnée à une destination fixe. Les cultes grecs étaient tout extérieurs; l'immolation des victimes s'accomplissait hors du temple. L'édifice n'avait pas d'autre but que de contenir et d'encadrer harmonieusement l'image du dieu. Il ne présentait pas un abrégé de l'univers comme dans les religions panthéistes; il n'était pas assujetti à tel rite, à telle cérémonie comme dans le christianisme; c'était l'édifice abstrait, l'idéal de la maison dans toute sa simplicité. Logis d'un dieu pleinement dégagé de la nature, d'une statue affranchie de tout symbole, le temple n'avait, comme cette image elle-même, d'autre destination,

d'autre règle que la beauté. Les ordres grecs ne sont soumis qu'aux lois mathématiques et au goût inné de l'architecte. L'édifice est solide, parce qu'il est conforme à l'éternelle géométrie; il est élégant, parce que ses mesures, ses nombres sont calculés sur les dimensions humaines, et que l'artiste, en modifiant les lignes abstraites, s'est inspiré des lignes vivantes et des gracieuses inflexions du corps humain. Avant d'être complété par la présence de l'hôte souverain, le temple sans l'idole, qui sera l'homme lui-même dans la perfection de sa forme, l'architecture grecque, sans la statuaire, est déjà l'œuvre la plus intellectuelle, la plus pure de toute influence du monde extérieur, la plus idéale en un mot qui ait paru dans le monde avant la sculpture de Phidias. Après cette heure d'indépendance et de souverain détachement de tout ce qui n'est pas le beau pur, l'architecture rentre au moyen âge sous la loi du symbolisme pour tomber de nos jours sous l'empire de l'utilité matérielle.

Mais le temple est debout, c'est le Parthénon; il a toutes les beautés, sauf l'expression de la vie; il a toutes les élégances, toutes les splendeurs du règne inorganique; il manifeste l'ordre, la sérénité, la stabilité dans l'harmonie; c'est une œuvre de calcul, de choix de liberté, aussi bien que d'inspiration. Que manque-t-il à cet art pour être la plus grande œuvre du génie grec? Il lui manque d'exprimer la vie et l'esprit eux-mêmes, la volonté, la liberté morale sous leur forme la plus parfaite. Le statuaire s'est chargée de ce soin; l'image de l'homme apparaît dans le sanctuaire. C'est bien l'homme dans toute la vérité de la nature, mais c'est aussi le dieu dans tout l'éclat de l'idéal. C'est l'être qui veut, qui pense, qui se détermine librement, et qui témoigne, par sa force

et par la majesté de son attitude, de sa domination sur lui-même et de sa souveraineté sur les choses.

Comment la sculpture, jusqu'alors intimement unie à l'œuvre architecturale, comment l'image de l'homme jusqu'alors enchaîné à la nature ainsi qu'un nourrisson au sein de sa mère, parviendront-elles à révéler le dieu distinct de l'univers, personnel, indépendant de tout ce qui l'entoure? Le bas-relief se dégage de la muraille; la statue se dresse isolée sur son piédestal. Mais il ne lui suffit pas de ce majestueux isolement. Pour mieux marquer la présence et le règne absolu de l'esprit qu'elle recèle, la forme humaine se montrera dans sa nudité. La figure du dieu délivré de ses langes, exempte déjà de tous les monstrueux accessoires dont la surchargeait le panthéisme, se dépouillera peu à peu de tous ses ornements empruntés et de tout costume local. A peine les dieux grecs conserveront-ils un indice de leur origine et de leurs fonctions spéciales avec les attributs que l'artiste met à leurs pieds ou dans leurs mains. Ils permettront au sculpteur de les draper à sa fantaisie; mais leur éblouissante nudité restera leur véritable parure. La nudité et l'isolement, voilà deux conditions essentielles de la beauté sculpturale.

Ce n'est pas seulement un des aspects de l'homme, c'est l'homme tout entier que la statue représente; le regard en peut faire le tour et constater ainsi l'indépendance et la vérité de l'image. Toutes les parties de l'œuvre concourent à l'action. Rien ne doit rester mystérieux dans l'intention de l'artiste et dans le personnage. Rien ne doit se dérober à l'impitoyable examen auquel se soumet le héros; il se connaît pleinement lui-même, il veut être connu. La statuaire comme la philosophie

grecque a pour devise l'inscription du temple de Delphes : *Nosce te ipsum*. C'est l'art qui se rend compte de tout, l'art exact, lucide, complet, rationnel par essence ; il n'a pu naître et fleurir que chez un peuple libre penseur comme les Grecs. Ce n'est pas seulement par le sens du beau que ce peuple fut statuaire, c'est aussi par la raison, par le goût pour l'évidence, par la haine des obscurités inhérentes aux religions de la Nature.

Avec l'isolement pourquoi la nudité du personnage est-elle une des conditions les plus favorables, on doit dire les plus nécessaires, à la beauté sculpturale? Qu'il existe de magnifiques statues drapées, cela est certain; toujours est-il que les sculpteurs de tous les temps ont compris que l'objet le plus élevé de leur art est la représentation de la forme humaine dans sa vérité, dans son idéal, c'est-à-dire dans sa nudité absolue. Voir des traces de sensualisme dans cette méthode nécessaire, c'est méconnaître à fond l'essence de l'art.

La statue représente un geste, une attitude du corps, et partant un acte de l'esprit ; aux grandes époques de l'art, c'est un acte héroïque ; mieux que cela, un acte divin. Les premières et les plus belles statues sont celles des dieux : c'est Jupiter, c'est Minerve, c'est Apollon. N'ayez peur que le statuaire ait en vue l'excitation des sens ; il aspire à peindre l'invisible; il fait une apothéose; il introduit un immortel dans l'Olympe. Ce qu'il veut mettre sous nos yeux, c'est moins une action qu'une pensée. Les dieux sont le plus souvent dans l'attitude du repos. Ils vivent pourtant, ils agissent ; leur puissance éclate avec leur beauté sous la main de Phidias. Comment traduire cette vie, cette force morale avec si peu de mouvement et dans cette impassible séré-

nité? Le visage tout seul ne suffit pas à révéler cette entière possession de soi-même, cette harmonie de toutes les pensées, cette domination parfaite de l'esprit sur toute la personne. La physionomie de la face sera complétée par celle du corps. L'imperceptible mouvement de ces sourcils et de ces lèvres imprime aux fibres les plus lointaines d'harmonieuses vibrations. La même âme est répandue dans les membres et sur le visage; tous les muscles obéissent également à la suprême autorité de l'esprit. La pensée transsude par tous les pores. Comment une draperie, faite pour voiler, révélerait-elle aussi bien que le corps lui-même l'idéal intérieur? Voilà pourquoi, sans parler de la beauté elle-même, de la grâce indéfinissable attachée à chaque partie de ce chef-d'œuvre de la création, la forme du corps est nécessaire à montrer dans son ensemble pour la pleine révélation de l'esprit. Quand l'art aura les ressources de la couleur et que le statuaire se fera peintre, le nu cessera d'être une nécessité. Mais tant qu'on représentera l'homme moral avec le marbre ou l'airain, l'artiste fera poser devant lui, sans voile, l'homme physique tout entier.

La religion, la beauté de la race, la douceur du climat, les exercices du gymnase, toutes les habitudes des Grecs expliquent d'ailleurs le goût des artistes pour le nu et leur merveilleuse aptitude à le reproduire. D'admirables modèles posaient constamment sous leurs yeux, en des attitudes d'autant plus belles et plus instructives qu'elles n'étaient pas étudiées. Les sculpteurs connaissaient le corps humain, mieux que pour l'avoir disséqué; ils le voyaient, chaque jour, vivre, agir, palpiter de toutes les passions. Mais ce n'est pas aux mœurs de la Grèce, aux croyances, aux conditions de tempérament

et de climat dont le ciel avait favorisé ce peuple choisi, qu'il faut attribuer la plus grande part dans cette invariable tendance des statuaires à représenter l'homme dans sa nudité. Ils obéissent ainsi, sans s'en rendre compte, à la loi générale, à la philosophie de leur art; ils font l'homme nu, parce que c'est l'homme tout entier, et surtout l'âme, la volonté libre, l'homme moral qu'ils nous montrent; parce que le corps humain est la forme de la divinité elle-même.

L'absence de tout mouvement violent, le calme dans les attitudes, une sorte d'impassibilité sereine, autre condition de la beauté sculpturale, est intimement liée à la nudité des statues. A mesure que le corps se couvre de vêtements qui nous cachent les mille détails expressifs de l'état de l'âme, le visage se tourmente pour produire à lui seul cette expression; les gestes et les mouvements s'exagèrent et se compliquent; et l'on sort peu à peu des lois de la statuaire en poursuivant des effets qui sont du domaine de la peinture. Tant que le costume se borne à la draperie antique, ce voile que le sculpteur étend à sa guise, et qu'il fait transparent, l'étoffe se prête elle-même à l'expression, et les plis sous le ciseau de l'artiste prennent un caractère, moins éloquent à coup sûr que celui du corps, mais dont le statuaire dispose librement et qu'il peut faire concourir à la signification générale de son œuvre. Mais que faire avec l'habit moderne? le visage et le geste se trouvent condamnés à tout dire; l'artiste est tenté d'abuser des seuls moyens d'expression qui lui restent; il exagère les poses du corps et l'action de la tête; il devient faux, violent, monstrueux, pour ne pas rester froid et insignifiant.

Les idées générales sur la sculpture sont ici à leur

place à propos de la Grèce. Nous insistons de même à chaque époque sur les lois propres à l'art qui la caractérise. Nous l'avons fait pour l'architecture, en traitant de l'Égypte; le moyen âge doit nous ramener à cet art. La statuaire appartient à la Grèce, de telle sorte, qu'une fois sortis du monde hellénique, nous n'avons plus rien à apprendre à l'école des sculpteurs. Les sculpteurs eux-mêmes ne peuvent apprendre quelque chose qu'à l'école des Grecs. Le moyen âge ajoute à l'architecture une époque, une variété légitime, une création nouvelle. La renaissance et Michel-Ange lui-même n'ajoutent à la statuaire qu'en faussant sa voie et par des empiétements sur l'art voisin. Le règne de la statuaire en Grèce signale une phase de l'esprit humain irrévocablement terminée. On peut comparer, discuter dans les autres arts l'œuvre des Grecs et celle des autres peuples ; préférer si l'on veut au Parthénon les temples égyptiens et les cathédrales, le *Ramayana* ou la *Divine Comédie* à l'*Iliade*, Shakespeare à Sophocle et Molière à Aristophanes; on ne peut rien mettre en parallèle avec Phidias. En toute autre matière on peut se faire la douce illusion du progrès; disons-le franchement, après Phidias la sculpture n'a fait que déchoir. Elle est condamnée à répéter la statuaire grecque,—et rien ne se répète dans les arts,—ou à s'abaisser dans un art curieux, intéressant, émouvant quelquefois, mais qui ne possède plus la vraie beauté sculpturale.

Quel sculpteur moderne peut marcher de pair avec Michel-Ange? Rien n'approche du Moïse, du Penseroso et des autres merveilles de l'artiste florentin. Qui oserait soutenir que les beautés de la chapelle des Médicis sont d'un ordre égal à celles du Parthénon? Mais dira-

t-on, la sculpture de l'avenir! C'est ici qu'il faut user d'une sincérité, dangereuse peut-être sur la place publique, mais qui devrait être facile entre esprits cultivés; elle manque cependant à des critiques très-délicats. Notre époque se vante, à juste titre, de ses travaux dans l'histoire, et nous gardons cette singulière façon de juger le passé : tous ses vices, même les plus inhérents à l'espèce humaine, disparaîtront à coup sûr; aucune de ses beautés les plus spéciales au temps et à la race ne risque de s'évanouir. Ainsi nos mœurs chrétiennes — nos mœurs démocratiques, — sont incontestablement supérieures aux mœurs d'Athènes; elles ont aboli les nudités et c'était sagesse; nous avons un costume, fort commode, mais fort laid, et qui devient impossible même à la peinture; il y a fort peu d'apparence que l'avenir revienne au nu et aux draperies flottantes; or le nu et les draperies sont indispensables à la sculpture. En outre, il est parfaitement ridicule de représenter un personnage moderne aussi peu vêtu que le Wellington de la colonne de Waterloo et le Napoléon de l'Hôtel-de-Ville, ridicule même de vêtir en empereurs romains ou en sages de la Grèce des gens qui ont passé leur vie en frac et en pantalons. Que le frac et la culotte soient hideux en sculpture, si on le conteste, toute discussion d'art doit cesser. Qu'allons-nous conclure? une de ces deux choses, ce semble : ou bien les sculpteurs tâcheront de se placer artificiellement dans les conditions de la statuaire antique; ils recommenceront les dieux grecs; dans le nu et la draperie, ils égaleront Phidias, je vous l'accorde; ils referont la Minerve, l'Yllissus et le Thésée. A quoi bon, puisqu'ils sont déjà si bien faits? ce n'est pas là, d'ailleurs, ce que leur demande l'état présent de notre société. Les

artistes entreront-ils résolûment dans les données de leur siècle et de leur pays? ils y porteront, je n'en doute pas, autant de génie que les statuaires du temps de Périclès ou ceux de la Renaissance; ils peupleront l'Olympe démocratique des dieux, des demi-dieux, des héros de la science, de la gloire militaire, du patriotisme et de l'art oratoire. S'il faut juger de la sculpture de l'avenir par cette foule de généraux de l'empire, d'inventeurs illustres et de membres de l'Institut qui pullulent déjà sur nos places publiques, qu'on nous ramène aux sphinx, aux Ammons et aux Memnons de l'Égypte, aux taureaux à face humaine de Persépolis et de Ninive, aux cynocéphales des temples d'Ellora et jusqu'aux chimères japonaises! l'étrange, le terrifiant, le burlesque même, tout est préférable dans l'art à la vulgarité et à la platitude. Les œuvres de sculpture antérieure et inférieure à la statuaire grecque ont au moins pour elles une grandeur de sentiment naïf, un profond caractère religieux dont il est impossible de n'être pas frappé. On voit de suite qu'elles répondaient à quelque chose d'intimement vivant dans les esprits. Quant à tous nos demi-dieux en habit de la vieille garde, en frac à palmes vertes, en robe universitaire ou en blouse industrielle, une fois inaugurés sur l'*acropole* ou dans l'*agora* du chef-lieu d'arrondissement, une fois qu'ils ont, comme dit Auguste Barbier dans sa *Statuomanie*, servi de prétexte et de thème tout fait

Pour les bredouillements du maire et du préfet,

quel passant les regarde encore avec intérêt et avec plaisir? qui peut voir là autre chose qu'un ex-voto dû

patriotisme local? A coup sûr ce ne sont pas les habitués des galeries du Louvre ou les visiteurs des Offices et du Vatican. Les statuaires acceptent comme une nécessité la mission de reproduire ces héros en bottes et en cravatte; mais il n'en est pas un qui ne compte sur des travaux d'un autre ordre pour faire ses preuves de vrai sculpteur et d'homme de goût.

Où donc se réfugiera-t-il, ce goût du beau, ce génie du statuaire, ainsi chassé du monde officiel, de la société vivante, de la religion même de notre temps? Il ne lui reste qu'une seule issue et un seul asile : la liberté absolue, le caprice individuel, la fantaisie sans limites. Les allégories, les personnifications de vertus ou de vices, la Paix, la Justice, l'Envie, le Commerce, l'Agriculture, les Nymphes de la vieille mythologie, les Ondines du moyen âge, Vénus ou la fée Morganne, les Grecs d'Homère et les Romains de Tacite, les gladiateurs, les courtisanes de tous les temps copiées sur celles du nôtre; voilà un champ bien vaste pour l'imagination. Nos statuaires le parcourent infatigablement, et c'est là qu'ils ont rencontré parfois la véritable sculpture. Mais que dire de la condition d'un art qui n'existe qu'en sortant d'une manière aussi absolue de la société où vit l'artiste, de la religion, des mœurs, de la politique du temps? Quand le sculpteur, après avoir fait pour l'État, pour le public, pour les besoins de l'opinion et le patriotisme, un soldat de Waterloo ou d'Austerlitz, est obligé, s'il veut travailler pour la vraie beauté sculpturale, de ressusciter un soldat de Marathon, n'est-ce pas, à tout le moins, la preuve, en faveur du monde grec, d'une telle supériorité dans la statuaire qu'il faut désespérer de l'atteindre jamais.

Il y a plus : tous ces lutteurs ou penseurs antiques, ces allégories, ces déesses d'un paganisme moderne, ces nymphes du sensualisme éternel, à quel besoin vrai, à quelle convenance respectable, à quelle idée sérieuse peuvent-ils correspondre, de nos jours et dans l'avenir? Au goût du beau, répondra-t-on. Jamais, depuis l'origine des arts, ce goût n'a été séparé d'une pensée, d'une utilité sociale et religieuse. Au déclin même de la sculpture grecque, jamais un statuaire n'a travaillé pour le seul ornement d'un boudoir ou d'un cabinet d'amateur; c'était pour un temple, pour un palais, pour une place publique; c'était pour correspondre à une tradition, à une croyance, peut-être affaiblie, mais restée populaire et nationale. Quand il ne s'agit plus que d'orner les jardins ou les galeries de figures sans nom, sans origines sociales, baptisées pour le besoin du livret d'une appellation mythologique ou fantaisiste, quelle sérieuse beauté peut-on demander à des œuvres aussi peu sérieusement conçues? Les plus originales seront encore les plus serviles imitations de la statuaire antique; car elles représentent, au moins, quelque chose d'original, quelque chose qui a vécu. Mais les inventions de la pure fantaisie, les copies moulées sur nature d'une réalité sans ombre d'idéal, les flatteries de toute sorte adressées aux sens, au goût de la nouveauté, au caprice, au paradoxe, tout cela peut constituer un très-grand commerce d'objets agréables, sans fonder jamais un nouvel ordre dans la statuaire.

L'art s'éparpillerait ainsi, au gré de l'inspiration des artistes et des goûts déréglés d'un public sans foi et sans critique, en productions, très-multipliées peut-être, selon la richesse et le luxe des temps, gracieuses quel-

quefois et même éloquentes, si quelques éclairs de génie venaient à luire. Mais le génie le plus robuste ne saurait triompher des faits sociaux qui rendent tour à tour impossible tel ou tel des arts sérieux. Des régions divines, des hauteurs de l'idéal où la société grecque avait placé la statuaire, elle est descendue successivement à ce mélange de la fantaisie et du réalisme qui constitue l'art des temps livrés au vagabondage de l'esprit. La société actuelle n'a rien de ce qu'il faut pour maintenir la sculpture dans son vrai domaine. L'art rentre tous les jours par des voies inverses sous l'empire du naturalisme d'où la Grèce l'avait tiré. Il ira jusqu'au bout, et la perfection des moyens matériels ne l'empêchera pas de tomber dans une enfance morale analogue à son enfance primitive. Heureusement que les illusions de l'orgueil humain sont solides, et dans la dernière décadence les fidèles du progrès affirmeront encore que l'humanité possède des sculpteurs.

La route fut longue pour la sculpture avant d'arriver, des figures bestiales qui peuplent les temples d'Ellora, à la Minerve du Parthénon. A travers l'Inde, la Perse et l'Égypte, elle se dégage successivement des entraves du naturalisme, à mesure que ses procédés se perfectionnaient. Elle gravitait, chaque jour, vers l'idéal, en dépouillant la forme humaine des monstrueux accessoires qui la rattachaient aux règnes inférieurs de la création. Des images du Dieu-Nature, grossièrement représenté par un mélange de toutes les formes et de tous les êtres, des représentations de la vie animale et purement corporelle, de celle de la vie unie au sentiment, mais sans l'intelligence, elle s'élevait à manifester l'esprit lui-même dans sa plus haute puissance, la liberté morale. La Grèce

avait atteint déjà la perfection dans le modelé du corps humain, comme on le voit dans les marbres d'Égine et dans toute la sculpture antérieure à Phidias, avant de donner au visage de ses statues une beauté égale à la beauté de l'ensemble. Il était réservé aux Athéniens et à Phidias d'éclairer ces figures du rayon de la vie morale, et d'achever l'apothéose de la forme humaine. Dès les premiers successeurs du maître le naturalisme reparaissait, timide encore, et cette haute liberté de l'esprit que représentent les figures du Parthénon le cédait peu à peu à des grâces moins divines, et aux fascinations des sens.

En l'absence d'un idéal religieux et politique, dans une société, — la plus parfaite que l'on suppose, mais dont les mœurs publiques et privées, le costume et les travaux habituels seraient peu favorables à la statuaire, à la représentation de toute la personne humaine dans l'entier déploiement de sa forme physique et de sa liberté morale, — le naturalisme redeviendrait la condition fatale de l'art. C'est une maxime si séduisante, et en apparence si juste que celle-ci : charmer les yeux par la peinture exacte de la réalité. Mais pour qui n'étudie pas la réalité en vue de l'idéal, l'instinct même de l'élégance et de l'énergie ne sont pas des guides infaillibles ; le goût risque de descendre vers les réalités d'un ordre inférieur, par respect pour la vraie nature. La nature a tant de séductions ; la matière a tant de moyens de ravaler l'esprit jusqu'à son niveau ! Arboré comme principe, le naturalisme dans l'art apporte une certitude d'abaissement continu. Les soubresauts de la fantaisie, du paradoxe, d'une passion sincère peuvent le soulever par moment. La plate et sensuelle vérité peut se compliquer de bizar-

rerie ; mais le fantastique n'est pas l'idéal. On s'éloigne du beau par l'exagération, comme par la platitude. Le naturalisme, après ses copies platement exactes, aurait ses monstruosités ; l'art, prenant une voie inverse à celle qu'il a suivie dans l'ancien monde, redescendrait tous les échelons qui l'ont conduit des idoles bestiales de l'Inde aux nobles divinités de la Grèce. On ne verrait plus, sans doute, des figures tricéphales et des dieux à quatre bras ; mais la monstruosité a des formes infinies qui, pour être plus vraies physiquement, n'en sont pas moins moralement repoussantes. Voyez l'art chinois ! Et d'ailleurs n'est-ce rien d'odieux, dans une figure régulièrement conformée, que l'absence d'âme, de liberté, ou la présence d'un esprit dégradé, d'une âme énervée et corrompue ? Les monstruosités *régulières*, si l'épithète est possible, dont le naturalisme absolu menace les arts, feraient regretter les monstruosités fantastiques de leur enfance. Ces dieux étranges, sculptés sur les parois des cavernes de l'Inde, fleurs de lotus à têtes de vierges, éléphants construits de formes humaines, ces symboles du panthéisme primitif, ces idoles sincèrement faites ont leur grandeur et leur innocence. S'il fallait opter entre elles et les créations d'un panthéisme sénile et réfléchi, nous n'hésiterions pas.

La sculpture peut-elle être contenue et préservée désormais par la religion ? Il y aura toujours sans doute un art chrétien, plus ou moins parfait ; et l'art en général ne saurait descendre aux dernières aberrations dans une société, si peu qu'elle reste imprégnée de christianisme. Mais la statuaire, on l'a dit souvent, n'est pas l'art préféré du culte catholique ; elle n'est pas répudiée de nos temples, mais elle y reste absolument subordonné

à l'architecture. Comptez les statues libres formant l'objet central et principal d'une construction religieuse. Comptez dans l'art chrétien les œuvres de la sculpture, et voyez combien le statuaire est peu de chose dans nos églises à côté du peintre et de l'architecte. Le nombre des sujets chrétiens qui rentrent dans les conditions de la sculpture est d'ailleurs assez borné. Un seul comporte la nudité : c'est le Christ en croix, ou au tombeau. Tous ces sujets sont retenus par le rituel, la tradition et les convenances, en des limites qui ne sauraient être trop étroites au point de vue religieux. Le véritable rôle de la sculpture dans le christianisme est celui qu'elle joue comme appendice de l'architecture. Le statuaire et son œuvre n'apparaissent ni l'un ni l'autre à l'état libre dans nos cathédrales; ils n'y peuvent être tous les deux que les serviteurs de l'architecte. Les destinées de la sculpture n'ont pu s'accomplir dans l'art chrétien; elle n'y règne pas, elle obéit. La statuaire régnait en Grèce et n'a régné que là. En Grèce seulement les temples ont été faits pour les statues; partout ailleurs les statues ont été faites pour les temples. Ce fait suffirait, sans explication, à prouver que la sculpture appartient en propre à la Grèce; que cet art n'a jamais trouvé, ne trouvera jamais de pareilles conditions de prospérité. Pourquoi nous bercer de flatteuses chimères? Personne aujourd'hui n'ose douter tout haut de notre supériorité en toutes choses sur le passé et des miracles de l'avenir. Tel penseur élevé, savant, consciencieux, énumère avec une clarté et une logique admirables toutes les causes qui ont fait de la sculpture un art essentiellement grec; il constate que les mille circonstances à qui cet art a dû ses fruits splendides, la religion, la race, les mœurs, l'état

politique, sont irrévocablement évanouies, et il conclut qu'il est possible d'égaler Phidias, et peut-être de le surpasser. Comme les libres penseurs sont rares sous l'absolutisme démocratique ! Les hommes reconnaissent toujours ici-bas une infaillibilité. Où est le philosophe qui oserait dire en face au peuple français : « Vous n'êtes point parfait en toute chose ; il vous est interdit, par exemple, de rien produire qui balance les sculptures du Parthénon, rien même qui en approche. La statuaire de l'*avenir* ne sera pas seulement différente de la statuaire grecque, elle lui sera radicalement inférieure. Vous aurez à soixante ans toutes les vertus, tous les mérites de votre âge, mais vous n'aurez plus les beautés de l'adolescence. » Il était dangereux de hasarder des vérités semblables devant les monarques absolus ; les adresser aujourd'hui à une nation démocratique, c'est plus que dangereux, c'est ridicule à force d'être inutile. Il faut courtiser l'opinion : elle ne manque pas d'austères flatteurs ; tant on craint d'être soupçonné d'hérésie à l'endroit du progrès.

Quant à nous, en face de la statuaire grecque, nous sentons et nous confessons qu'il est impossible d'imaginer un progrès, rien qui puisse porter l'art plus haut que Phidias, rien qui puisse atteindre ce modèle sans le répéter exactement. L'impression que nous cause une œuvre de ce temps et de ce ciseau, est celle de la perfection absolue. Entre les plus parfaites des œuvres humaines, entre les chefs-d'œuvre de la poésie, de l'architecture, de la peinture, de la musique, en est-il qui ne laissent concevoir aux ambitions de l'esprit un degré de perfection supérieur, un complément possible, un je ne sais quoi de plus voisin de l'inaccessible idéal ? La

statuaire, entre les mains de Phidias, nous semble le seul des arts qui ait pleinement atteint son idéal et toute la beauté qui lui est propre. C'est un art qui a porté son plus beau fruit, qui a donné à fond tout ce qu'on en pouvait exprimer; comme la nature elle-même a réalisé son idéal, s'est élevée à la perfection et au divin le jour où elle a produit l'homme. Est-il possible d'imaginer pour le globe que nous habitons une créature d'une beauté supérieure à celle du corps et de l'esprit humain, un être plus gracieux que l'homme et plus noble que lui? Cessons de rêver des images de l'homme plus parfaites que les statues de Phidias. D'autres arts traduiront de l'âme humaine certaines facultés, certains aspects que la sculpture laisse inexprimés; jamais le sculpteur n'ajoutera au portrait de l'homme, à l'idéal de la forme humaine une beauté qui manque à la statuaire grecque. Tout ce que le ciseau peut révéler de l'esprit humain, sans porter atteinte à la jeunesse, à la beauté, à la divinité de son corps, Phidias l'a fait dire au marbre, à l'ivoire et à l'or. Après lui la parole a été donnée au pinceau pour continuer la révélation de l'homme idéal, pour manifester selon ses forces le monde invisible et décrire aussi, dans un art limité, les régions sans bornes de la pensée. Je cherche, dans Raphaël lui-même, une œuvre qui fasse parler de telle sorte la beauté du visage et du corps, qu'il devienne impossible de rien ajouter par la pensée à l'éloquence de son dessin et de sa couleur; une œuvre où la peinture semble avoir donné sans aucune réserve tout ce qu'elle peut contenir, où cet art exprime tout ce qu'on peut rêver d'idéal dans le langage qui lui est propre et se montre dans son absolue perfection. Entre tous les peintres qui se partagent le domaine de cet art, plus

varié que celui de la sculpture, Raphaël occupe le sommet et dispose de l'élément supérieur; mais ses collègues dans la royauté sont maîtres de certaines régions où lui-même ne saurait régner. Est-il possible en thèse générale qu'un même tableau excelle à la fois par les mérites propres à Raphaël, à Michel-Ange, à Titien, à Rembrandt? En fait, aucun peintre, pas même Raphaël, n'a rien produit de semblable. Par cela même que le champ de la peinture est plus vaste, aucune création, aucun artiste n'a pu le circonscrire et l'occuper tout entier. Une carrière, en quelque sorte indéfinie, est ouverte, dans cet art, à la poursuite de la perfection.

La statuaire est plus limitée; son domaine est moins long à parcourir. Elle peut dans la même œuvre atteindre à la fois tous les genres de beauté qu'elle comporte. Aucune de ces beautés ne reste étrangère à Phidias. La statuaire grecque prise dans son ensemble n'a rien laissé d'inexprimé entre les plus grandioses et les plus délicates perfections du corps humain. La forme humaine a dit dans l'idiome du sculpteur tout ce qu'elle pouvait dire sans effort, sans exagération, sans perdre sa beauté propre. Un degré de plus dans l'expression, la forme est violentée; elle succombe sous l'effort de l'invisible, et la beauté s'anéantit. C'est là l'écueil des sculpteurs modernes qui tendent sans cesse à empiéter sur le domaine de la peinture. La statuaire antique de la grande époque n'aspire à rien qui soit hors de sa portée; elle atteint le but et ne le dépasse jamais. Rien ne satisfait l'esprit et ne lui donne l'idée de l'irréprochable, de l'excellent et du pleinement fini comme une statue grecque. On éprouve, avec l'émotion qu'engendre la vue du beau, cette sérénité, cette paix dont jouit la raison en face d'un axiome.

La lumière vous enveloppe; non pas cette froide lumière de la géométrie, mais une lumière vivante dont la douce chaleur s'insinue et vous porte en haut sans agitation et sans secousse. On existe un moment de cette merveilleuse existence des Olympiens qui connaît toutes les pensées, toutes les passions, toutes les voluptés humaines, sans leur amertume; et l'on se possède comme eux dans cette liberté souveraine qui n'aperçoit au-dessus d'elle que les lois irréfragables du destin, c'est-à-dire de l'éternelle justice. L'âme du sage n'a jamais mieux senti qu'en face des dieux de Phidias ce qu'elle possède elle-même de divinité.

Ainsi le génie grec a été parfait dans le plus parfait de tous les arts. Nous concevons que l'on préfère d'autres arts à la statuaire; la peinture et la musique ouvrent à l'esprit des perspectives plus variées et plus lointaines. Ces deux arts, la musique surtout, ne seront jamais achevés; ils s'ouvrent sur l'infini, c'est leur charme principal. Mais chacune de leurs œuvres, prise en particulier, est sujette à rester en-deçà de ses visées; elle est condamnée à l'incomplet; elle laisse au fond du cœur le sentiment d'un désir inassouvi. L'œuvre de la sculpture, sous le ciseau des Grecs, ne laisse rien de vague, rien d'inachevé, rien d'indéterminé dans son objet. Sa vue n'inspire à l'âme aucun regret superflu, aucune ambition insensée. C'est un portrait empreint d'idéal sans que la réalité soit le moins du monde altérée. L'image est belle parce qu'elle est vraie; elle est vraie parce qu'elle est belle : c'est la figure de l'humanité dans sa saison la plus heureuse, celle où les hommes vivent avec le plus d'insouciance et meurent avec le plus de sérénité.

CHAPITRE III

HOMÈRE

Il y a dans la mémoire du genre humain quelques noms d'hommes tellement illustres, qu'ils semblent résumer en eux l'action de tout un peuple, la gloire d'un âge tout entier. Entre ces noms, celui d'Homère semble privilégié, pour personnifier d'une manière plus complète la race d'où sortirent ces merveilleux poëmes, auxquels trois mille ans n'ont rien ôté de leur jeunesse et de leur fraîcheur.

La Grèce a créé tout ce qui est d'origine humaine dans l'œuvre de l'homme, tout ce qui dérive d'une autre source que d'une mystérieuse révélation faite par la nature ou par la parole divine. Avec Socrate elle a créé la philosophie, en la fondant à la fois sur la liberté et sur l'autorité de la raison; avec Phidias elle a créé l'art; avec Hippocrate elle a créé non-seulement la médecine, mais toute la science naturelle. Aucun de ces noms pourtant ne personnifie la Grèce comme celui d'Homère. Cet amour de la beauté, cette fierté, cette indépendance de la jeunesse de l'esprit humain libre des entraves sacerdotales de l'Orient, n'éclate nulle part avec autant de vérité et de splendeur que dans la poésie grecque; et

l'époque la plus caractéristique de cette poésie, c'est l'époque d'Homère. Tout le reste de la poésie grecque découle de l'œuvre Homérique, et non-seulement la poésie et l'art, mais la politique, mais la religion elle-même.

Toutes les questions que l'on peut se poser relativement à la Grèce ramènent donc à Homère; c'est Homère, lui seul, qui peut expliquer la métamorphose qu'a subie d'Orient en Europe le sentiment poétique de la Nature; car son œuvre représente le moment où l'esprit poétique de l'Occident s'est emparé de son caractère particulier. En ce qui concerne la façon de sentir la nature comme en ce qui concerne la religion, la réaction faite contre l'Orient par la Grèce a sa date précise dans l'époque homérique; les autres poëtes grecs ont trouvé la révolution accomplie. Jusqu'à la période Alexandrine, aucune nuance importante ne vint modifier dans la littérature grecque le sentiment de la Nature tel qu'il nous apparaît dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et dans les hymnes recueillis sous le nom d'Homère.

Analyser les impressions puisées dans la nature par un artiste, c'est se poser, entre autres questions, celle du lieu de naissance, des voyages, des sites préférés, et de mille autres circonstances de la vie de ces êtres divins qui traversent le monde comme des miroirs où tout se reflète, comme des échos où toutes les musiques de la création retentissent. Nous trouvons ici, dès l'abord, à propos d'Homère, un grave problème qui n'a pas encore reçu de solution irréfragable. Homère a-t-il existé? Cette question, qui eût semblé impie à nos écrivains des deux derniers siècles, à ceux de Rome et de la Grèce elle-même, en est arrivée aujourd'hui à ce point, depuis les

travaux de Wolf et d'autres plus récents, que les esprits les plus prévenus contre le système des mythes historiques sont au moins fortement ébranlés dans leur croyance à un auteur unique pour les chants attribués à Homère. Les poëtes eux-mêmes, ces fils plus respectueux de la tradition et qui ont besoin d'attacher leur culte et leurs sympathies à des figures individuelles et vivantes, les poëtes n'osent plus s'attendrir sur le mélodieux aveugle qui *mendiait au prix de son génie un pain mouillé de pleurs*.

Les travaux de Nieburh et de Vico sur les premiers siècles de l'histoire romaine, ceux de Ballanche sur les temps primitifs de la Grèce et de l'Italie, nous ont accoutumés à être sévères pour ces noms propres qui concentrent sur une seule individualité la gloire de l'œuvre poétique ou sociale de toute une génération. D'autres études critiques sur une époque littéraire et sur un peuple plus voisin de nous, sont venues apporter de nouveaux arguments contre un Homère en faveur des Homérides. Depuis que nous connaissons mieux le Romancero espagnol, nous avons compris comment, autour d'un événement qui frappait l'imagination d'un peuple, pendant et après une lutte caractéristique de la mission nationale, il pouvait naître toute une famille de chanteurs, produisant chacun à part leur œuvre sur un sujet et dans un ordre d'idées communes, en un mot une foule de *rapsodies*, desquelles on conçoit parfaitement qu'un travail postérieur put faire une seule grande épopée. La multitude des romances sur le Cid, qui appartiennent, sans contestation, à des époques aussi bien qu'à des auteurs différents, forme, comme l'a dit Lope de Vega, une *Iliade* qui n'a pas eu

d'Homère. Rien n'eût été plus facile cependant que de ramener à l'unité ces fragments épars d'une épopée castillane. Comme le recueil des romances embrasse la vie entière du héros, le Pisistrate espagnol[1], qui aurait fait réduire en un seul corps les chansons sur don Rodrigue de Bivar, pour inaugurer la grande figure d'un Homère de Burgos ou de Tolède, nous aurait légué une œuvre plus complète en soi, un roman mieux composé que l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

D'autre part, si la question devait se préjuger d'après ce que nous savons de quelques autres grandes épopées primitives, le *Mahabharata* et le *Ramayana*, du fond de l'Inde et de la plus haute antiquité, plaideraient en faveur de l'existence d'un seul Homère. On ne peut douter, dans l'état actuel des études indiennes, que chacune de ces immenses compositions ne soit l'œuvre personnelle d'un poëte. Valmiki, l'auteur du *Ramayana*, se met en scène lui-même au début de son poëme; il nous apprend comment il s'est préparé, par une longue purification, à recevoir le souffle divin, et nous montre par avance tout le plan de son œuvre se déroulant dans sa pensée. Ainsi, malgré l'immense variété des idées et des connaissances qu'attestent ces compositions, malgré la multiplicité des épisodes, chacune des grandes épopées indiennes, quoique d'une époque antérieure à celle d'Homère, fut une œuvre individuelle. Pourquoi donc les poëmes grecs, dont le sujet est plus borné, dont la scène est mieux encadrée, où chaque figure a tant d'unité, et qui ne soulèvent pas une pareille masse d'idées, ne seraient-ils pas le fruit d'une seule imagination?

La Grèce, qui a vu éclore et qui a consacré l'action de la raison individuelle, qui la première a possédé des

artistes, des poëtes, des philosophes chantant, sculptant et pensant en leur propre nom, et non plus comme représentants de la tradition et du sacerdoce, la Grèce aurait dû, ce semble, plus que tout autre pays, produire son épopée nationale à travers le génie d'un seul homme. L'Antiquité grecque, au premier abord, semble se lever tout entière pour défendre la personnalité de son poëte; mais par cela même que l'individualité a pris naissance chez elle, la Grèce a pu mettre au monde, à la même époque, un grand nombre de rapsodes héroïques doués d'un égal génie et tous dignes de fournir quelque chose à ce grand monument connu depuis sous le nom d'Homère.

Si nous avons touché ici à cette question de l'existence d'Homère, c'est qu'il nous importe de connaître la patrie, le sol natal de cette intelligence qui a créé l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les sites, les phénomènes naturels qui ont entouré le berceau du poëte et qui ont le plus agi par l'habitude sur son imagination. Dans le cas où nous devrions admettre plusieurs Homères, leur poésie, si homogène quant à son esprit et à sa forme, se trouvant le produit d'une multitude de génies divers d'époque et de lieu de naissance, représenterait encore plus complétement le génie de la Grèce, que si elle était l'œuvre d'un seul homme. Nous dirions alors avec Vico : « Si les peuples de la Grèce ont tant discuté sur la patrie d'Homère, si presque tous le voulurent pour leur concitoyen, c'est que les peuples grecs furent eux-même cet Homère. »

Entre toutes les choses de la nature, celle qui dut frapper le plus fréquemment l'esprit d'Homère, celle qui revient le plus souvent dans ses comparaisons et

ses tableaux, c'est la même qui se retrouve à chaque instant sous les yeux et dans l'histoire des races grecques, surtout de la race ionienne à laquelle appartinrent les Homérides, c'est la mer. On voit de suite que l'épopée homérique ne sort pas d'une imagination assise au milieu d'un continent, mais d'un esprit péninsulaire et maritime. La patrie de l'Homère grec est partout d'où l'on aperçoit cette mer semée d'îles qu'ont traversée les vaisseaux des Atrides, ces écueils contre lesquels les espérances d'Ulysse sont venues si souvent se briser. La race ionienne se trouvait partout en contact avec la mer ; sa poésie atteste les instincts du navigateur. Dans la théologie homérique, l'Océan est toujours appelé le père des dieux, « l'Océan, père des dieux et notre mère Thétis. »

Toutes les villes de la Grèce se disputaient la naissance d'Homère ; entre les sept à qui l'opinion commune attribue les plus grands titres à cet honneur, Smyrne, Athènes, Argos, Rhodes, Chio, Colophon et Salamine, la moins proche de la mer c'est Argos, qui n'en est éloignée que de quelques stades. Chacun des sept cantons où est placé le berceau du poëte est donc un canton maritime.

La vie d'Homère, attribuée à Hérodote, nous conduit souvent sur les flots avec le divin aveugle ; il a visité sur le vaisseau de Menthès la Tyrrhénie et l'Ibérie, voyages très-lointains pour cette époque ; il a fait de fréquentes traversées dans l'Archipel, il a séjourné à Ithaque ; il a vu beaucoup de peuples, beaucoup de villes, et surtout beaucoup de rivages ; il a contemplé le sillage des rouges carènes aussi souvent que l'ornière des chars d'airain. Sous ce rapport, une différence notable existe

entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*; elle suffirait pour faire croire à des auteurs divers pour ces deux poëmes. L'*Odyssée* passe pour une œuvre de la vieillesse d'Homère; elle porte en effet l'empreinte d'une civilisation un peu plus avancée, d'une époque où le commerce et les voyages pacifiques tiennent plus de place que dans l'époque tout à fait héroïque des combats de l'*Iliade*. La guerre remplit exclusivement la première partie du cycle homérique. Dans l'*Odyssée*, on voit déjà des marchands phéniciens parcourant la mer Égée pour y porter des objets de goût et des parures (*Odys.*, liv. O, v. 415; liv. C, v. 457-62). Les rois eux-mêmes voyagent pour échanger de l'airain contre du fer (*id.*, liv. Z, v. 334). Les emplois d'un chef de vaisseau marchand, d'une espèce de subrécargue, y sont clairement désignés. L'*Odyssée* est évidemment l'épopée d'un peuple navigateur. L'*Iliade* elle-même se passe en vue des vaisseaux grecs. A juger de la patrie d'Homère par les objets naturels qui ont le plus occupé son imagination, nous trouvons que son berceau est placé au sein de la nature dans les mêmes circonstances que la demeure de toute la race hellénique. Le sentiment de la nature, tel qu'il nous apparaît dans la poésie d'Homère, est donc celui-là même qui fut généralement éprouvé par les Grecs en face du monde extérieur. En ce qu'il peint des mœurs et de l'état social, Homère est l'historien de l'époque héroïque du peuple grec; en ce qu'il dit de l'univers, il reste le peintre éternel de la nature en Grèce et du sentiment qu'elle suscita chez cette race à la foi artiste et guerrière.

Dans toutes les contrées, le sentiment poétique de la nature emprunte une partie de son caractère aux idées religieuses; ces idées, avant l'avénement du christia-

nisme, étaient profondément modifiées par les impressions de la nature; souvent même elles en dérivaient tout à fait. Dans la plupart des religions orientales, les dieux sont nés du sentiment de la nature. La Grèce marque l'époque où l'univers extérieur cessa d'être exclusivement adoré; mais le sentiment de la nature subsiste encore chez elle vis-à-vis de la mythologie, à l'état de principe générateur, et non plus seulement de conséquences, comme dans les religions purement spiritualistes. En cherchant quel est le sentiment de la nature dans la poésie homérique, la première chose que nous avons à étudier ce sont les dieux.

II

COMMENT LA POÉSIE HOMÉRIQUE A SENTI L'IDÉE ET LA VIE DANS LA NATURE OU DES DIEUX D'HOMÈRE

L'Orient est la patrie des dieux. Toutes les religions et l'idée religieuse elle-même eurent l'Asie pour berceau; avec les premiers hommes et les premières sociétés, cette terre vit éclore les premières notions de Dieu. L'homme y est resté écrasé sous le sentiment de l'infini; aux prises avec la pensée de la vie universelle, sa raison, sa personnalité y sont asservies à l'influence dominatrice de la nature extérieure. En mettant à part le peuple chez qui se conservait la tradition du Dieu pur esprit et d'où devait sortir le christianisme, toutes les religions de l'Asie, sous une forme ou sous une autre, sont vouées à l'adoration du dieu-monde. On a eu tort de prétendre que c'était l'idée de l'unité de Dieu qui manquait à l'antiquité payenne, si l'on y comprend le

paganisme oriental; car l'idée de l'unité de la substance, de l'identité absolue, fait le fond de la religion de l'Inde. Ce qui manquait à l'Asie, c'était plutôt l'idée de distinction, de liberté, que celle d'unité. Derrière cette multitude de personnifications des forces et des phénomènes physiques qui constitue les mythologies orientales, on aperçoit toujours l'idée du Dieu universel.

Le caractère commun à toutes les religions antérieures à celles de la Grèce, c'est d'être des religions cosmiques Les divinités de l'Orient présentent le symbole des divers agents de la création.

Trois systèmes différents de personnifications ont engendré les religions payennes; elles reposent sur un triple symbolisme cosmique, psychologique, historique. Ce n'est qu'à la décadence du paganisme qu'apparut ce dernier système; on ne fit ouvertement l'apothéose des hommes qu'au moment où l'on ne croyait plus aux dieux. Mais dans aucune religion primitive, les dieux ne furent des personnages humains divinisés; l'Évéhmérisme est inadmissible pour expliquer le commencement d'un seul des grands cultes de l'antiquité.

Les personnifications psychologiques sont aussi très-rares dans les religions orientales. Pour que l'homme pût diviniser ses propres facultés et ses propres penchants, il lui fallait posséder cette conscience de lui-même, cette liberté d'esprit qui ne fut acquise nulle part avant les Grecs. Ce n'est donc ni dans l'histoire, ni dans la psychologie, mais dans une ontologie, dans une science de l'être absolu faite d'après l'être visible, d'après la nature, que se trouve le principe des religions de l'Orient. Le polythéisme asiatique et primitif dérive des diverses subdivisions de la notion de l'être, telle qu'elle résultait de

l'aspect de la nature en général, et secondairement de celui des mille aspects, des mille forces à travers lesquels cette vie de l'univers se manifeste. Les dieux de l'Inde, qui sont les ancêtres de tous les autres, les dieux de l'Égypte, de la Phénicie et de l'Asie-Mineure, ceux des contrées septentrionales de l'Europe, collectivement désignées par les Grecs sous le nom de Thrace et qui n'étaient qu'un campement des races asiatiques débordant sur l'Occident, toutes les divinités de ces régions dont les colonies ont peuplé la Grèce, ne reproduisaient qu'incidemment les traits de l'âme et de la face humaine, et ne représentaient en réalité que des agents de l'univers ou des attributs de l'être en général.

C'est un fait hors de doute que tous les cultes, comme toutes les populations de la Grèce, lui sont venues de l'Orient, et directement de l'Asie-Mineure, de l'Égypte et de la Phénicie. Quand les migrations abordèrent sur la terre des Pélages à la suite de Cadmus, de Danaüs, de Cécrops, les dieux qui devaient peupler l'Olympe grec, sous des figures si semblables à la nôtre, avaient encore conservé leur aspect oriental primitif; ils le gardèrent jusqu'au moment où se fit dans la religion et dans la poésie, en un mot, dans le sentiment de la nature, cette révolution homérique dont nous étudions ici les caractères. Jusqu'à cette époque, la poésie, comme tout le reste de la connaissance humaine, avait été renfermée dans la religion; la nouvelle période particulière à la Grèce devait, au contraire, placer et circonscrire la religion dans la poésie.

Pour l'érudit qui remonte le cours de la migration religieuse de la Grèce à l'Égypte, à la Phénicie et à l'Inde, chacun de ces dieux si humains, si personnels, si artis-

tement beaux du Panthéon homérique, se trouve aboutir à quelque idole informe, affreusement mélangée de traits empruntés à toutes les espèces vivantes, monstrueuse au point de vue de l'art, mais plus directement, plus profondément significative au point de vue métaphysique. Ce qui, dans l'Orient, était un monde, un règne tout entier de la nature, un des grands attributs de l'Être, est devenu chez Homère un homme, une passion, une face de l'âme humaine.

Remontons vers le berceau des principaux dieux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, Jupiter, Junon, Mars, Vénus, Neptune, Minerve. Ils n'ont pas toujours tenu conseil dans l'Olympe; ils n'ont pas toujours agi avec l'individualité si marquée qu'ils déploient au milieu des Grecs et des Troyens. Dans leur patrie orientale nous les avons vus indissolublement unis avec la nature, ne faisant qu'un avec l'univers. Depuis lors, le symbolisme transparent par lequel chacune de ces divinités représentait ou le ciel, ou la terre, ou la force créatrice, ou le principe destructeur, se condense, s'épaissit pour ainsi dire, et le mythe vague et monstrueux devient une statue dont la forme et la beauté nous font oublier la pensée qu'exprimait l'idole rudimentaire.

A part sa foudre, Jupiter n'a plus rien conservé dans Homère pour nous rappeler que ce dieu fut d'abord l'atmosphère dans laquelle se meuvent et respirent tous les êtres vivants, le firmament sans bornes qui contient tous les astres; il a perdu presque tous les caractères de ce mythe météorologique dont se souvenait le vieil Ennius lorsqu'il a dit :

Adspice hoc sublime candens quem invocant omnes Jovem.

Malgré sa grandeur surhumaine, quelle distance entre l'époux irrité de Junon et ce dieu dont il est dit dans les *Hymnes orphiques :*

« Jupiter fut le premier et le dernier, Jupiter la tête et le milieu; de lui sont provenues toutes choses. Jupiter fut homme et vierge immortelle. Jupiter est le fondement de la terre et des cieux. Jupiter le souffle qui anime tous les êtres. Jupiter l'essor du feu, la racine de la mer. Jupiter le soleil et la lune. Jupiter est roi, seul il a créé toutes choses; il est une force, un dieu, grand principe du tout; un seul corps excellent qui embrasse tous les êtres, le feu, l'eau, la terre et l'éther, la nuit et le jour, et Métis, la créatrice première, et l'amour plein de charmes. Tous ces êtres sont contenus dans le corps immense de Jupiter... »

Cependant la signification naturaliste des dieux d'Homère se manifeste parfois d'une façon assez claire dans sa poésie : on peut citer, pour prouver que la tradition du mythe météorologique de Jupiter et de Junon s'y est conservée, la scène conjugale qui se passe entre eux au XIVe chant de l'*Iliade :*

« Le dieu qui rassemble les nuages, Jupiter lui répondit : Junon, ne crains pas d'être aperçue des dieux ni des hommes; je t'envelopperai d'un nuage d'or que ne pourra percer le soleil même, lui dont les regards sont si pénétrants.

« A ces mots, le fils de Saturne entoura son épouse de ses bras; sous eux la terre pousse une herbe nouvelle; le lothos humide de rosée, le safran et l'hyacinthe délicate les soulèvent mollement; c'est là qu'ils sont couchés, recouverts d'un beau nuage d'or d'où coule la rosée en gouttes scintillantes. »

Il est impossible que, même dans l'intelligence naïve du rapsode homérique, cette union ainsi décrite ne symbolisât pas le fécond rapprochement de l'atmosphère céleste et de la terre, d'où naissent toutes les productions végétales.

Mars, l'impétueux amant de Vénus Aphrodite, était chez les Thraces, d'où son culte passa en Grèce, un vieux cimeterre de fer, fétiche sanglant, mythe expressif des rudes instincts de ces races septentrionales. Aphrodite, sous sa forme orientale, c'est la force génératrice de la nature, le principe de la création matérielle; avant de présider à l'union des cœurs et de porter cette belle ceinture pleine de désirs, elle a eu pour image, même dans l'Attique, une pierre carrée.

Les deux divinités les plus complétement grecques et homériques, et auxquelles il est impossible d'assigner une origine orientale, c'est Hercule et Minerve. Quoique l'on fasse venir le culte de Pallas de l'Égypte, le récit d'Hérodote sur la déesse lybienne, qu'il assimile à l'Athénée grecque, a donné lieu de la part de quelques savants à des recherches d'où sortirait un résultat tout opposé : c'est que Minerve serait allée non pas d'Égypte en Grèce, mais de Grèce en Égypte. Minerve, en effet, n'a rien des symboles physiques et primitifs; c'est une déesse psychologique; elle sort toute armée du cerveau de Jupiter, comme la civilisation hellénique est sortie de l'esprit humain; elle ne dérive pas fatalement de la nature. Hésiode consacre cette origine dans sa Théogonie; Homère l'avait certainement en vue quand il appelait Pallas *la Fille du Fort*, Ὀβριμοπάτρη. Elle est encore appelée la puissance et la force de Jupiter, Διὸς δύναμις; comme dit le rhéteur Aristide : « Elle pacifie

la guerre qui est en nous; elle subjugue les ennemis perpétuels qui sont inhérents à notre nature, et par là fait fleurir toutes les vertus; les œuvres de Jupiter et celles de Minerve sont communes, et ce n'est pas sans justesse qu'on pourrait nommer cette déesse l'énergie de Jupiter. »

Cette différence de caractère entre les dieux d'origine orientale, qui sont des symboles de la nature, et les dieux d'origine grecque, qui représentent des facultés humaines, se perçoit nettement dans le culte de deux divinités secondaires, Dionysos ou Bacchus et Hercule. « Le mythe d'Hercule, dit Creuzer, dissimule si bien toute origine étrangère, l'élément symbolique y est tellement absorbé par l'élément héroïque et grec, qu'il est besoin d'une grande attention pour y découvrir le rayon divin, la trame d'antique religion qui court, en quelque façon, à travers ce mythe. Au contraire, le mythe de Bacchus, même dans sa forme la plus humaine, laisse encore entrevoir sa patrie orientale. »

Bacchus, c'est évidemment le principe orgiaque de la nature; son culte, c'est l'ivresse de la création. Né sous le soleil dévorant et dans la végétation luxuriante de l'Asie, ce dieu est la personnification de l'influence dominatrice que la matière exerce par instants sur l'âme; son itinéraire est tout marqué, par la tradition, de l'Inde à la Grèce; c'est une incarnation de Siva; c'est la divinité la plus évidemment matérialiste de tout l'Olympe hellénique. Hercule n'est-il pas au contraire un dieu tout occidental? C'est le dieu du travail, de la lutte de l'homme contre la matière : c'est l'ennemi des éléments; au lieu d'être un fils de l'Asie et de la nature, c'est lui qui terrasse Antée, fils de la Terre. Ce mythe n'appar-

tient pas à une époque primitive et cosmogonique, mais à une époque humaine. C'est en vain que, dans une suite de raisonnements très-ingénieux, le savant Bergier essaye de faire d'Hercule, sous le nom que lui donnent souvent les poëtes de Βίη Ἡρακλῆος, le mythe de l'eau qui rompt les digues; il est impossible de voir dans ce dieu un rejeton des religions de la nature; c'est, au contraire, évidemment le symbole de l'humanité commençant à lutter contre les forces hostiles de la création; c'est le mythe de l'industrie naissante en même temps que de l'héroïsme primitif.

Lorsqu'à la décadence du paganisme les philosophes entreprirent de se rendre compte des croyances populaires et d'en rechercher les bases métaphysiques, le travail qu'ils eurent à faire fut de franchir l'époque des dieux homériques, pour restituer à chacun de ces mythes anthropomorphes le sens qu'il avait eu dans les vieilles religions de la nature qui régnaient en Asie. Chez les stoïciens, Jupiter est la source universelle de vie, la force vitale qui est dans tous les êtres; il s'appelle Zeus, parce qu'il donne la vie à toute chose; Dis, parce que toutes choses sont par lui; Platon le considère comme la force architecturale du monde. Dans le Jupiter d'Homère, l'univers a pris la forme humaine; dans le Jupiter des philosophes, l'idole à face humaine redevient l'univers. Nous apprenons par Cicéron sous quel point de vue les philosophes, particulièrement les stoïciens, envisageaient Poseidon ou Neptune; ce dieu était, selon eux, l'esprit ou le souffle d'intelligence répandu sur la mer, l'intelligence qui règle l'équilibre et l'harmonie de la terre et des eaux. Virgile, ce poëte pénétré de la philosophie religieuse du platonisme, parlait de Jupiter et de

Junon lorsqu'il a dit : « Alors le Père tout-puissant, l'éther avec ses pluies fécondes, descend au sein de son épouse ravie, et s'unissant à ce vaste corps, le grand Dieu vivifie les germes de toutes les productions. »

Tum pater omnipotens, fecundis imbribus æther
Conjugis in gremium lætæ descendit, et omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fœtus.

(*Géorg.*, liv. II, 325.)

Chose à méditer ! La portée des religions de la Nature est plus profonde que celle du paganisme anthropomorphe. Le spectacle de la nature nous révèle plus abondamment l'infini que l'étude de l'âme elle-même. A toutes les époques où la domination des sentiments humains a aboli le sentiment religieux, c'est par le sentiment de la Nature que l'on rentre dans l'idée infinie de la divinité. Lorsqu'en France le sentiment de l'infini se fut éteint, que la vie religieuse eut tari au souffle des encyclopédistes, c'est par Rousseau, par Bernardin de Saint-Pierre, par Chateaubriand, que rentra dans la littérature l'idée de Dieu, retrouvée par eux au milieu des Alpes, dans les mers de l'Inde et dans les forêts vierges de l'Amérique.

Les dieux d'Homère, faits à l'image de l'homme, ont moins de grandeur que les divinités orientales faites à l'image de la nature ; la beauté de leur forme, l'harmonie de leurs proportions nous enchantent, parce que ces proportions sont calculées sur notre propre mesure. Mais c'est précisément parce qu'ils sont mesurés à nos dimensions, que ces dieux sont plus petits que ceux de l'Inde, taillés sur le patron du Gange, de l'Océan et de l'Himalaya. Le genre de beauté qu'ils affectent, c'est une forme

achevée, une expression arrêtée qui exclut l'infini; l'œil est tellement satisfait à les voir, qu'il ne cherche en eux rien de plus que ce qui frappe l'imagination sensible; aucune inquiétude, aucune curiosité n'est éveillée dans l'âme par cette contemplation.

En venant habiter la Grèce, en revêtant la figure et les conditions humaines dans la poésie d'Homère, les dieux de l'Orient ont perdu leur valeur métaphysique; ils ne représentent plus avec la même puissance l'Être universel dans son ensemble et dans ses mille accidents. En même temps que leurs rapports avec la nature, leurs rapports avec l'infini sont brisés. Mais la Grèce, en construisant les âmes de ses dieux sur le modèle des âmes humaines, en leur donnant pour loi des lois du cœur humain, au lieu de leur donner celles de la nature extérieure, en prenant pour type de l'existence suprême l'homme, être libre et moral, au lieu de la nature, être irresponsable et fatal, la Grèce a augmenté la valeur psychologique et morale des divinités du paganisme.

Le premier résultat de cette révolution fut, comme nous l'avons remarqué, de régler dans les cultes grecs l'effervescence du principe matériel; malgré le sensualisme qu'on leur reproche encore, les monstruosités en ont disparu. Que sont les orgies et les bacchanales, à côté des prostitutions en masse de l'Inde et de Babylone? Quoi qu'on ait dit des religions de la Grèce, elle n'en a pas moins fait un pas vers le spiritualisme, tout en perdant quelque chose du sentiment de l'infini. Il faut lui en tenir compte et montrer un dédain moins superbe pour cette religion de l'adolescence, jugée du haut de notre maturité.

Un bienfait, plus grand encore, signale l'avénement

des cultes helléniques et compense en faveur de l'Olympe grec ce qui lui manque de hauteur et d'horizon. Dans toutes les divinités de l'Égypte et de l'Inde qui personnifient les forces de la nature, on sent, à travers la puissance et la grandeur colossales, le défaut de liberté. Une immobilité éternelle enchaîne les dieux de Thèbes et de Memphis; leurs mains sont scellées à leurs genoux par des liens de granit. Les divinités de l'Inde dans leurs évolutions innombrables, Brahma dans ses pérégrinations à travers l'espace infini, Vischnou dans ses myriades d'avatars, semblent toujours obéir à un destin plus puissant qu'eux. Il est souvent question de ce destin dans Homère; ses dieux en font dans leurs discours une mention respectueuse que leurs actions contredisent constamment; ils délibèrent avec toute la liberté, toute l'indécision, toute la fantaisie d'un aréopage démocratique; ils organisent contre Jupiter lui-même, au sein de l'Olympe, une formidable coalition. Junon, à la tête des opposants, remplace par la ruse et la finesse helléniques ce qui leur manque du côté de la force matérielle.

Les sociétés et les individus, à leur insu même, tendent à se modeler sur l'idée de Dieu telle qu'elle est posée dans leur religion. Le régime des castes, l'anéantissement des individualités, le monstrueux despotisme qui régnait dans l'Orient, tout cela était le fruit du panthéisme. L'anthropomorphisme grec contenait les germes d'une plus grande liberté morale pour les hommes et de la liberté politique pour les nations. La démocratie est descendue de l'Olympe dans l'agora d'Athènes. Si Socrate a pu discuter le polythéisme avec ses disciples, c'est parce que les dieux grecs discutaient dans le ciel la royauté de Jupiter. Le paganisme homérique fut une

erreur; mais une erreur qui contenait en elle-même le principe de sa réfutation, qui devait même s'y prêter complaisamment en donnant accès au scepticisme et à l'ironie. Les dieux d'Homère ne sont pas tellement enracinés sur leurs siéges olympiens qu'ils ne puissent en descendre, quand il le faudra, sous le fouet d'Aristophane et l'ironie de Socrate, pour céder la place à un dieu meilleur. Ils se permettent parfois de se moquer d'eux-mêmes afin que les hommes prennent plus tard la même liberté. Ce rire inextinguible dont ils accueillent le boiteux Vulcain dans le céleste aréopage, l'humanité le rendra quelque jour avec usure à ces idoles de son enfance.

On a reproché à Homère l'infériorité de ses dieux vis-à-vis de ses héros; Vénus et Mars sont blessés par Diomède, dans l'*Iliade*. Tout le sens et toute la grandeur du génie de la Grèce éclatent dans ces deux épisodes. L'*Iliade* n'est pas seulement la lutte de l'Europe contre l'Asie, de l'Occident contre l'Orient; c'est la victoire de la liberté humaine contre le fatalisme panthéiste; c'est le triomphe de l'homme, qui deviendra l'homme-Dieu, contre la monstrueuse déification de la Nature. Le culte de l'univers physique, le panthéisme matérialiste de l'Asie ne se relèvera pas de cette blessure si légère en apparence faite à la main de Vénus par la lance du fils de Tydée. Placée entre l'antique Orient et l'Occident moderne, entre le panthéisme et le spiritualisme, entre le culte des forces de la Nature et celui des puissances de l'âme, la Grèce avait un rôle providentiel qu'elle a rempli héroïquement; c'est cette noble guerre qu'elle a faite aux dieux de la nature au profit de l'humanité. La poésie homérique en donna le signal; elle a été la reli-

gion des démocraties grecques et la source de la ruine du paganisme primitif. Homère avait donc le droit de dire des combats de ses héros contre ceux de l'Asie, et l'histoire répètera après lui de tous les travaux de l'esprit grec opposés à ceux de l'Orient : « Ce n'est point maintenant la querelle des Grecs et des Troyens, les fils de Danaüs combattent même les immortels. »

Οὐ γὰρ ἔτι Τρώων καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνή,
Ἀλλ' ἤδη Δαναοί γε καὶ ἀθανάτοισι μάχονται.

(*Iliad.*, chap. v, 380.)

III

COMMENT LA POÉSIE HOMÉRIQUE A SENTI LA FORME DANS LA NATURE, OU DES DESCRIPTIONS, DES COMPARAISONS, DES IMAGES, DU STYLE D'HOMÈRE

C'est vers Dieu, à travers la nature, c'est vers la pensée infinie, à travers la forme sensible, que s'élancent les instincts du cœur au milieu des émotions sans nombre dont l'homme est inondé par le spectacle de la création. La nature est divine par un de ses éléments ; à cet élément supérieur correspondent les impressions supérieures de l'âme en face de l'univers. Depuis cette révélation de l'infini que nous donne le monde physique jusqu'à la satisfaction de nos plus grossiers besoins, les rapports de l'homme avec la nature et les sentiments qui en naissent, se graduent sur une échelle harmonieuse dont le sentiment poétique occupe le sommet, parce qu'il confine à l'idée religieuse.

Outre qu'elle nous révèle l'Être infini, la nature nous semble douée d'une vie qui lui serait propre et dont le principe serait en elle-même. Si l'on considère en effet

la création dans chacun des objets qui la composent, chacun de ces objets paraît posséder, en tant qu'individuel, une virtualité, une énergie qui maintient son existence distincte. Frappés de ce don de la vie inhérent à chaque être et qui fait de chacun comme un petit monde à part ayant son centre en lui-même, certains esprits, par une erreur facile à concevoir, ont méconnu le lien qui rattache les objets à leur source, aux idées divines.

Toutes les religions de l'antiquité, excepté le judaïsme, qui possédait la tradition du Dieu pur esprit, étaient des religions de la Nature, et dérivaient d'une certaine combinaison des sentiments qu'excite dans l'homme le spectacle de l'univers visible. Plusieurs d'entre elles, notamment celles de l'Inde, renfermèrent en abondance le sentiment de l'infini, la notion de l'unité et même de la spiritualité de l'Être. L'idolâtrie dans ces religions provient de ce que le sentiment de la vie dans la nature domina, au fond des esprits où elles prirent naissance, la notion essentielle de l'idée qui reste au sein de Dieu, distincte de la nature et absolue. Dans les religions grecques, le sentiment de la vie dans la nature se trouva face à face avec une conscience très-vive de la personnalité, de la liberté humaine; dès lors, l'idée de la distinction, de la division, de l'individualité domina, et de là naquit le paganisme anthropomorphe qui eut sa première et sa plus éclatante expression dans la poésie d'Homère.

Des hauteurs de l'idée religieuse, le sentiment de la Nature descend jusqu'aux plus vulgaires sensations. Nous avons désigné sous le nom de sentiment poétique l'état le plus élevé de ce sentiment qui se subdivise en trois principales catégories correspondantes à la substance, à

la vie, à la forme, et par là aux trois grands attributs de l'Être. Le sentiment de la vie se réunit à celui de la substance ou de l'idée pour constituer la partie la plus religieuse, et le sentiment de la forme s'allie aux côtés les plus humains de la notion poétique de la nature.

Comment la nature, cette grande révélatrice qui sollicite et qui complète l'enseignement intérieur donné par la raison, comment la nature a-t-elle parlé de Dieu au père de la poésie grecque? Telle est la première question qu'il fallait poser. Avant tout et au-dessus de tout, l'idée de Dieu, *A Jove principium;* la religion d'abord, l'art ensuite; la source invisible et intarissable cachée dans les abîmes sans limites de l'absolu, et le fleuve qui s'en échappe et qui coule en dessinant les lignes harmonieuses de ses rivages.

Le sentiment de la forme s'adresse à ce que la nature offre de plus limité, de plus extérieur à l'être absolu, à ce qui tombe sous les organes les plus bornés de l'âme humaine. C'est là sans doute un principe moins élevé que le sentiment religieux; mais pour la poésie et les arts, il est tout aussi nécessaire. Qui dit art et poésie, dit idée exprimée et, par conséquent, implique le sentiment et l'observation des lois de la forme. Placée en face de la nature, notre intelligence a besoin par moments de s'arrêter à la surface, au contour des choses, de s'entretenir seulement de ce que les yeux voient, de ce qu'éprouvent les sens. C'est autant comme collection de formes que comme mélange d'idées et de vie, que le monde extérieur doit frapper l'esprit du poëte et de l'artiste; mais la forme, quoiqu'elle constitue ce qu'il y a de plus étroit, de plus fini dans la nature, est néanmoins susceptible d'être envisagée sous divers aspects; sa valeur devient

différente pour les regards eux-mêmes, suivant que l'âme la considère plus ou moins isolément de sa signification, suivant qu'on la comprend comme plus ou moins intimement unie à la vie et à l'idée. Malgré donc tout ce qu'elle a d'impérieux et de saisissant, et quoiqu'elle impose des sensations analogues à tous ceux qui la perçoivent, la forme peut être vue diversement par divers esprits. Cette diversité de jugement sur la forme dans la nature éclate surtout lorsqu'il s'agit de la représenter; car la nature ne pouvant pas être peinte en masse, et l'artiste devant faire un choix, les objets et les détails qu'il adopte pour ses tableaux, l'aspect sous lequel il les reproduit, indiquent sa façon particulière de sentir, d'aimer et de comprendre la nature.

De quelle manière propre à leur époque et à leur pays les poëtes homériques ont-ils senti la forme dans la nature? Cette question se résout par l'étude des descriptions, des comparaisons, des images dans l'œuvre d'Homère.

L'âme entière de l'artiste, ses sentiments, ses croyances se peignent dans les descriptions qu'il nous donne du monde extérieur. Le même site, les mêmes objets de la nature sont réfléchis dans des conditions différentes de lumière, de profondeur, d'enchaînement et d'animation, selon l'intelligence qui leur sert de miroir. Chez ce poëte, le paysage s'immobilise en un bas-relief à vives saillies, mais sans perspective; cet autre nous offrira des tableaux riches de couleurs, profonds, où l'air et la lumière circulent, mais qui restent muets comme tout ce qui est fait uniquement pour les yeux. La nature nous apparaîtra chez celui-ci dans un récit qui observe l'ordre et la succession des objets; chez celui-là les images s'assemble-

ront sans symétrie des points les plus divers de l'horizon, comme des jets lyriques qui partent à la fois de tous les coins de l'âme. Enfin dans cette autre description, comme dans un drame immense, tous les objets, tous les êtres prendront une voix pour se révéler à nous intimement; la couleur et les contours disparaîtront, la peinture s'évanouira pour faire place à la musique des choses.

Chaque zône, chaque climat aura sa poésie particulière née, comme ses fleurs, de l'air et du sol; car c'est bien souvent le paysage lui-même qui a donné au poëte l'esprit dans lequel le poëte le dépeint; le site fait le poëte, et le poëte à son tour refait le site.

En même temps que la nature est une collection de sites et de climats distincts, d'objets isolés, elle est un ensemble, un grand tout. D'après la manière dont un poëte représente tel paysage, tel objet particulier, on peut juger en lui le sentiment de la Nature; mais quand il lui arrive de se placer en face de l'universalité des choses, de regarder tout autour de lui, jusqu'à l'horizon, de toute la force de son regard, ce qu'il peint dans ce moment nous révélera mieux que toute description isolée ce que le poëte a senti de la création; et il aura senti tout ce que son âme peut porter de la signification métaphysique du monde extérieur. La plupart des poëtes, ceux-là même qui se plaisent dans les détails, ont eu leur heure de contemplation du grand tout. Chez les poëtes modernes de l'Europe, depuis qu'elle s'est affranchie de l'imitation classique, cette contemplation en face de la nature infinie s'est élevée à une haute puissance; elle a pour expression dans Chateaubriand, dans Byron, dans Gœthe, dans Lamartine, dans Victor Hugo, les

plus admirables tableaux lyriques; ces grandes peintures jettent dans le cœur un peu de l'infini qui les a fait naître. Le principal besoin des poëtes primitifs était pareillement de contempler et de juger à leur point de vue l'ensemble de l'univers, le lieu général de toutes les existences. Nous avons cherché, au début de ce livre, à retrouver par le raisonnement le sentiment primitif de la Nature; nous ne parlons ici que des époques qui nous ont laissé des monuments écrits. Dans presque toutes les grandes compositions poétiques de l'antiquité, il y a un moment où, dans une vaste peinture sous forme de description plastique ou de récit, le poëte nous dévoile son sentiment le plus général en face de la nature, et par là, ordinairement, ses opinions cosmogoniques et son système religieux.

Si peu préoccupée qu'elle soit de l'universel et de l'infini dans la nature, et quoiqu'elle ne décrive jamais que par objet et par site bien déterminés, la poésie homérique nous offre néanmoins un morceau consacré à reproduire les traits d'ensemble de l'univers. La place que tient cette peinture et l'objet qu'elle décore trahissent d'avance son caractère; ce n'est pas le récit d'un voyage symbolique à travers l'étendue, ce n'est pas une carte cosmogonique prise des sommets de l'Himalaya ou du milieu de ces vastes plateaux de la haute Asie, d'où l'œil est obligé d'aller chercher les étoiles pour savoir où s'arrêter. Homère a peint de la création ce qu'aperçoit le voyageur qui passe à mi-côte d'une montagne de la Grèce, c'est-à dire la tribu qui habite la vallée, avec une échappée de la mer et du ciel; c'est sur le bouclier d'Achille que le poëte héroïque a gravé sa carte de la nature. A son imitation, toute l'antiquité grecque et latine a trouvé

cette place assez large pour y faire tenir ce qu'elle sentait de l'infini. D'autres guerriers qu'Achille ont ainsi porté l'image de l'univers sur leur bouclier; d'après Homère, tous les poëtes ont armé leurs héros d'un écu symbolique.

Ainsi c'est le bouclier d'Achille qui va nous apprendre ce que la nature a montré de plus saisissant aux yeux du fondateur de la poésie antique.

Sept vers suffisent au chantre de l'*Iliade* pour raconter tout ce que lui a dit l'immense étendue des cieux, pour traduire l'impression que lui a faite l'ensemble du Cosmos, abstraction faite de l'homme. Il mentionne: « la terre, les cieux, la mer, le soleil infatigable, la lune arrondie, et tous les astres dont se couronne le ciel : les Pléiades, les Hyades, le brillant Orion, l'Ourse que l'on appelle aussi le Chariot, qui tourne toujours aux mêmes heures et regarde Orion : c'est la seule constellation qui ne se plonge point dans les flots de l'Océan. » Ce qui attire surtout les regards du poëte grec, c'est la terre, séjour de l'humanité, et sur la terre l'humanité elle-même avec tout ce qui atteste sa présence. Aucun site, aucun objet, aucune face de la nature ne sont décrits, pour leur propre valeur; partout c'est l'homme et non pas l'univers, qui occupe le premier plan; partout le paysage disparaît derrière une scène de la vie sociale. Les dieux mêmes, les dieux si humains de l'Olympe grec, ne tiennent point de place dans ce tableau qui vise pourtant à représenter l'ensemble du monde. Mais le monde est là en scène tel qu'il apparaissait aux imaginations helléniques, c'est-à-dire, comme l'empire où s'exerce et règne l'activité de l'homme. La vie sociale aux temps héroïques, tel est

le vrai sujet de cette peinture du bouclier d'Achille qui appartient cependant à la cosmogonie.

Deux villes y sont représentées; dans l'une où règnent les travaux et les plaisirs de la paix, on célèbre des fêtes nuptiales et de splendides festins; des vieillards jugent un différend au milieu du peuple qui prend déjà à la discussion une part qui fait prévoir les débats démocratiques de l'agora. L'autre cité est assiégée, et autour d'elle on combat avec fureur. Ainsi la guerre, les agitations de la place publique, les festins, les travaux du labourage, de la moisson, des vendanges, les luttes des bergers contre les animaux ravisseurs, les danses autour d'un chantre divin porteur de la lyre; enfin, à tous les horizons, l'Océan, la mer azurée, qui entoure le bouclier d'Achille, comme elle entoure la Grèce elle-même : voilà tout le monde d'Homère. Nous l'avons dit déjà, pour les Grecs, l'Océan est une limite; le rivage de la mer n'est pas le commencement d'une étendue sans fin, il est le terme du monde, la borne de la création.

Les mêmes idées géographiques et cosmogoniques ont inspiré Hésiode, qui donne également l'Océan pour bordure au bouclier d'Hercule. Le sujet représenté est, comme dans Homère, l'ensemble des choses, l'univers tel qu'il était compris dans les temps héroïques de la Grèce. Le point de vue et les intentions sont évidemment les mêmes dans les deux tableaux ; les deux mythologies, les deux philosophies sont pareilles; l'art seul est différent. L'œuvre d'Hésiode est plus chargée de détails; les proportions en sont moins simples et moins harmonieuses; des épisodes historiques y compliquent les scènes principales qui ont pour but de représenter

la vie humaine en général. L'auteur du bouclier d'Hercule décrit le combat des Centaures et des Lapithes, Persée vainqueur de la Gorgone. Les noms et l'action des dieux se montrant plus souvent dans les peintures d'Hésiode, leur donneraient un caractère plus religieux, si les faits et les noms d'hommes ne les rapprochaient davantage de l'histoire, en leur ôtant la portée philosophique et cosmogonique qu'auraient des actes racontés sans noms propres. La surabondance des détails rend aussi le tableau inférieur sous le rapport de l'art; Hésiode nous montre dans la mer les poissons qui s'entre-dévorent. Homère avait peint d'un seul trait l'Océan roulant en cercle autour du bouclier; chez lui le génie hellénique est plus pur dans sa noble simplicité; c'est de lui que s'inspireront les arts plastiques où doit triompher ce génie. L'architecture du Parthénon est du même ordre que celle de l'*Iliade*.

La poésie homérique ne renferme pas une seule description de la nature qui laisse oublier l'action de l'homme et sa présence dans le paysage; les tableaux purement pittoresques sont même très-rares. Homère ne décrit que pour raconter; il ne peint un lieu que pour retracer un fait.

Dans l'*Odyssée*, la nature tient un peu plus de place que dans l'*Iliade*; c'est l'épopée d'un peuple maritime et voyageur; le héros jette forcément sur les contrées qu'il traverse un regard plus attentif que les guerriers de l'*Iliade* à qui la poussière de la bataille cache tout autre aspect que la lueur des armes de l'ennemi. Plus riche en descriptions que l'*Iliade*, l'*Odyssée* ne nous conduit pourtant que dans des sites métamorphosés par la main de l'homme. Homère ne s'arrête dans la nature

inculte que pour y conduire la première charrue avec Triptolème, ou pour en terrasser les monstres avec la massue d'Hercule. Voyez l'île de Calypso, où jamais pourtant ne s'est promenée la hache d'un défricheur mortel; comme cette nature est élégamment émondée; comme elle est débarrassée de la végétation trop luxuriante qui pourrait gêner les courses et les danses des nymphes légères!

« Tout à l'entour de cette grotte s'élevait un bois verdoyant d'ormes, de peupliers et de cyprès; là les oiseaux venaient faire leurs nids, les scops, les éperviers et les corneilles marines à la voix perçante qui se plaisent aux œuvres de la mer. A l'extérieur de cette grotte sombre, une jeune vigne étendait ses branches chargées de grappes; quatre fontaines parallèles laissaient couler une onde limpide, d'abord rapprochées entre elles, puis se divisant en mille détours. Sur leurs rives s'étendaient de riches prairies émaillées d'ache et de violettes; un dieu même arrivant en ces lieux était à cette vue frappé d'admiration, et goûtait une douce joie dans son cœur[1]. »

Le poëte ne nous montre avec amour que les jardins bien cultivés dont le maître peut être loué pour son activité et sa richesse.

« Au delà de la cour et tout près des portes, est un jardin de quatre arpents; de toutes parts il est fermé par une enceinte. Là croissent des arbres élevés et verdoyants : les poiriers, les grenadiers, les pommiers aux fruits éclatants, les doux figuiers et les oliviers toujours verts. Les fruits de ces arbres abondent pendant toute l'année; ils ne manquent ni l'hiver, ni l'été; constam-

1. *Odyssée*, chant v, vers 63.

ment le zéphyr, en soufflant, fait naître les uns et mûrit les autres ; la poire vieillit auprès de la poire, la pomme auprès de la pomme, le raisin auprès du raisin et la figue auprès de la figue. Là fut aussi plantée une vigne féconde dont une partie, dans une plaine unie et découverte, mûrit aux rayons du soleil ; on vendange ses grappes, tandis que les autres sont pressées ; plus loin sont encore de jeunes raisins, les uns paraissent en fleurs, et les autres commencent à noircir. A l'extrémité du jardin, des plates-bandes régulières sont remplies de diverses plantes potagères qui fleurissent abondamment. En ces lieux sont enfin deux fontaines ; l'une serpente à travers le jardin tout entier ; la seconde, d'un autre côté, coule à l'entrée de la cour près du palais élevé ; c'est là que viennent puiser les habitants. Tels étaient les riches présents des dieux dans la demeure d'Alcinoüs[1]. »

Suivons Ulysse dans l'île du Cyclope où la nature se montre à lui dans ce qu'elle a de plus sauvage. Le sol est inculte, mais l'esprit du poëte est bien vite ramené à la pensée du travail humain. « Les Cyclopes, dit-il, auraient pu cultiver cette île et la rendre habitable ; elle n'est point stérile et porterait des fruits en toute saison. »

Devant ce paysage couvert de forêts, Homère n'a pas donné son attention aux forêts elles-mêmes ; il n'a songé qu'à ce que le sol aurait pu devenir sous la main de l'homme. Rapprochez cette description d'une forêt homérique de la peinture d'un de ces bois que traversent longuement les personnages des épopées indiennes.

1. *Odyssée*, chant VII, vers 110-132.

Dans un des épisodes du *Mahabharata*, la reine Damayanti, à la recherche de Nalus, son époux, rencontre une forêt que le poëte indien décrit de la manière suivante :

« Après avoir tué le chasseur, la reine aux yeux semblables à la fleur du lotus, Damayanti, s'avança dans une forêt solitaire et terrible, parcourue en tous sens par des troupeaux de lions, de léopards, de cerfs, de tigres, d'ours et de buffles ; là des oiseaux de toute espèce remplissent l'air ; là rôdent seulement quelques hommes sauvages ; les mauvais esprits y font retentir l'immense étendue de bruits sinistres. La terre est couverte de l'ombre épaisse du sala, du veniba, du dhava, de l'asvaltha, du tinguda, de l'arjuna, de l'ingoudi, du cinsuca, de l'aristha ; sur toute la surface du sol croissent abondamment le syandana et le salmaca, le jambibaamhra, le khadira, le salavetra, le padmaca, l'amalaca, le plachsacadamba, l'undumbara, le vadariavilva, le nyagrodha, le pryali-sala, le kharjura, l'haritacis, le vibhitaca. Là s'élèvent des montagnes de toutes les hauteurs, dont les profondeurs recèlent mille espèces de métaux ; elles sont couvertes d'arbres retentissants ; dans leurs flancs s'ouvrent des cavernes effrayantes ; à leurs pieds s'étendent des marais, des lacs et des fleuves peuplés de monstres et d'oiseaux de toutes formes. Damayanti admirait les torrents, les cataractes, les étangs et les gouffres, et les sommets escarpés des montagnes ; elle voyait passer devant elle, par troupes innombrables, les buffles et les sangliers, les ours et les serpents de la forêt ; elle apercevait en grand nombre, sous leurs affreux aspects, les démons de toutes sortes, les Pisakas au corps de serpent, les Rakshasas ennemis des dieux. Mais la glorieuse

fille du roi de Vidarbha, Damayanti, la reine illustre par sa splendide beauté et sa constance merveilleuse, marchait seule et sans crainte dans l'horrible forêt, infatigable à chercher son époux, le roi Nalus[1]. »

Comme, dans ce tableau du poëte indien, l'homme se trouve petit, perdu dans la création, écrasé par la nature ! Combien dans celui d'Homère il est maître et dominateur ! Dans le paysage oriental, l'homme n'est qu'un accessoire imperceptible, la nature accorde un coin obscur à cet hôte tremblant ; dans le paysage grec toute la place est prise par l'homme et ses œuvres.

La loi des descriptions homériques dérive de la façon particulière dont les Grecs ont senti la nature. Elles se distinguent par la brièveté, par la netteté du dessin ; partout des contours arrêtés et harmonieux ; jamais de vague et d'indécision sur un seul de leurs plans ; mais rarement aussi des perspectives lointaines, de vastes horizons. D'ailleurs, tout y est pur, d'une couleur douce et d'un relief modéré ; c'est une nature un peu éclectique, choisie et dessinée *à souhait pour le plaisir des yeux*. Pour peindre ce sol défriché par la hache dorienne et sillonné par le soc de Triptolème, le poëte émondera largement ses impressions et sa pensée ; on devine qu'il a dans sa main la prudente serpe du jardinier qui a greffé les beaux arbres du jardin d'Alcinoüs. Le chantre indien décrit pour le sentiment, pour l'effet général et vague produit dans l'âme ; l'artiste grec décrit pour le regard. Qu'importe la coordination des objets dans une harmonie intelligible à l'esprit humain et dans des proportions commensurables avec les formes humaines,

1. Nalus, ép. du *Mahabharata*, traduit en latin par François Bopp.

pourvu que la vie universelle et divine présente au fond de la nature soit attestée par l'accumulation, par le fourmillement des formes et des couleurs, par la richesse de la sonorité, par la surabondance de tous les éléments, par la confusion même et le vague qui engendrent la terreur comme font les ténèbres! Ce que l'imagination indienne cherche dans la nature, ce n'est pas ce qui parle de l'homme; c'est la nature elle-même et, derrière elle, le sentiment de l'infini. Mais l'imagination analytique des Grecs a besoin d'étudier la place relative et les proportions de chaque chose; si elle est incapable de se rendre compte de l'ordre mystérieux et divin qui règne dans cette apparente confusion de formes et de vie qu'entasse la nature quand elle est libre de la main de l'homme, cette infatigable intelligence de la Grèce voudra introduire partout l'ordre et l'harmonie, tels que l'esprit de l'homme les conçoit dans les objets à son usage, et tels que sa main peut les réaliser autour de lui. Entassement confus, alliance déréglée et monstrueuse de toutes les formes et de tous les mouvements, énumération, nomenclature sans aucun artifice, voilà l'œuvre du poëte indien; de l'autre côté, choix, discernement, critique, subordination de toutes les parties à une loi, à un idéal préconçu, voilà les caractères de l'imagination hellénique. Là, toute peinture est tantôt la traduction confuse d'un sentiment grandiose, mais vague et indéterminé, tantôt la reproduction d'un symbole imposé et conventionnel; ici nous rencontrons l'expression toujours adéquate d'un sentiment qui se possède, qui a fait le tour de lui-même; en un mot, l'art, inconnu à l'Orient, vient de naître avec la poésie d'Homère, et, avec l'art du poëte, tous les arts plastiques. Si quelque

chose peut reproduire une description orientale, ce ne sera ni un bas-relief, ni un tableau, ce sera plutôt une symphonie; une description d'Homère est déjà, par elle-même, un tableau ou un bas-relief.

L'art de décrire par la poésie et par la peinture présente deux excès à éviter: peindre trop en masse et trop confusément; faire trop saillir le détail. Ces deux excès coexistent parfois dans la même œuvre. Tel a senti dans la nature l'immense universalité, qui, franchissant tous les aspects intermédiaires, ne verra bien que ce qui est sous son doigt; il a saisi, dans l'horizon, la vaste chaîne des montagnes, le bras de mer et le pan du ciel qui s'unissent dans la même lumière, et supprimant tous les plans intermédiaires, les villes, les tours, les forêts et même les arbres les plus voisins, il comptera brin à brin les herbes qui l'entourent. Un tel sentiment de la Nature est exclusif de l'art. Homère nomme quelques arbres qui ombragent la grotte de Calypso, les peupliers, les aulmes et les cyprès; mais, dans la prairie qui s'étend en face, lorsqu'il a indiqué parmi les fleurs l'ache et la violette, il ne pousse pas plus loin l'énumération; les Grecs n'ont vu dans la nature que ce qu'ils pouvaient reproduire dans l'art; ils n'ont senti que ce qu'ils pouvaient s'expliquer avec leurs idées religieuses; leurs regards ont été fermés à l'innombrable, leur cœur à l'invisible.

Ainsi que par les descriptions, le sentiment de la Nature se traduit en poésie par les comparaisons et les images qui ne sont que des descriptions plus courtes. Il y a cependant cette différence entre l'image et la description, que le symbolisme n'est pas inhérent à cette dernière. La peinture d'un lieu n'implique pas en elle

une signification morale; l'essence de l'image, au contraire, c'est de renfermer sous une forme qui parle aux sens, une idée de qualité, de quantité, de caractère. Devant une simple description, l'œil s'arrête sans chercher à pénétrer au delà; mais l'image doit être transparente. A travers l'objet de la nature auquel l'action d'un homme ou l'état de son cœur sont assimilés, c'est surtout l'idée morale qui doit apparaître, c'est l'homme qui reste le sujet principal. Cette transparence de la signification subsiste merveilleusement dans les images d'Homère; elles sont en général brièvement exprimées et de la plus belle proportion. On n'a point assez admiré leur étonnante variété; quoique empruntées à des ordres de faits assez restreints, elles diffèrent toujours entre elles sous quelque point de vue. La vie agricole et pastorale, celle du chasseur et du marin, fournissent à Homère les sources principales de ses comparaisons. Comme le comportait l'époque héroïque, c'est dans la vie de l'homme mêlée à la nature, plutôt que dans les habitudes et les arts purement humains, que le poëte choisit ses termes d'assimilation et ses métaphores.

Les poëtes modernes demandent aussi toutes leurs images à la nature, mais par d'autres causes. Lorsque Homère compare, il veut surtout préciser, déterminer nettement le contour d'un caractère, la portée d'un acte. C'est pour agrandir, pour étendre d'une manière illimitée ce qu'ils disent d'un homme ou d'un sentiment, que les poëtes orientaux et les poëtes de notre ère empruntent des couleurs à la nature; car, pour eux, la nature recouvre l'infini, et chacune de ses formes communique un sens infini aux choses qu'on lui fait exprimer. Pour les esprits religieux, à qui, dans la nature, appa-

raît surtout l'idée de l'infini et du divin, les images, au lieu de mettre des bornes autour de la pensée, sont destinées au contraire à ouvrir, à travers elles, une plus lointaine perspective à l'âme. Dans Homère, l'idée sera bien aussi amplifiée par l'image, mais elle sera surtout plus nettement accusée, plus circonscrite. Comparés aux lions, aux sangliers, aux taureaux, les héros de l'*Iliade* gagnent à nos yeux en force physique, mais cette assimilation restreint ce que nous penserions de la profondeur de leurs sentiments et de l'étendue de leur cœur.

Comme termes de comparaison pris à la nature, Homère se sert plus souvent des actions déterminées des animaux que du mouvement plus vague, mais plus grandiose des éléments ; il préfère enfin tout ce qui pourrait être figuré par les arts plastiques. C'est le contraire qui a lieu dans les poésies septentrionales, dans celles d'Ossian par exemple, où les torrents, les forêts, les vents, les nuages occupent la place que les lions et les tigres tiennent dans celle d'Homère. De tous les êtres de la nature, les animaux sont ceux dont l'action se rapproche le plus de l'action de l'homme ; c'est pour cela qu'ils fournissent tant d'images à la poésie grecque, qui considère tous les objets sous le rapport humain. Quoiqu'empruntées presque toutes à la vie agreste et primitive et à la nature, les images d'Homère, comme ses descriptions, attestent le sentiment de la prédominance de l'homme sur le monde extérieur, cette souveraineté de l'âme sur la nature qui a commencé avec l'intelligence hellénique. Les paysages peints par Homère représentent toujours des sites conquis par l'homme ou que l'homme est en voie de conquérir. Il est rare aussi que les images de ce poëte soient prises

dans une nature complétement primitive et indomptée; les monstres des forêts qu'il met en scène ont presque toujours quelque assaut à soutenir des chiens, du chasseur ou du berger; les torrents déchaînés rencontrent sur leur passage la cabane du laboureur; la mer a toujours sur ses flots quelques vaisseaux à briser.

Les images d'Homère, comme ses descriptions, marquent, dans l'histoire littéraire, cette grande époque où la poésie présidera au développement des arts plastiques, qui jusque-là n'avaient fait que reproduire le symbolisme religieux sous la direction de l'autorité sacerdotale. C'est Homère qui arrête les contours des figures que les sculpteurs athéniens tailleront plus tard dans le marbre de Paros. Les comparaisons et les métaphores homériques ne parlent qu'au yeux et à l'imagination physique; rarement elles entr'ouvrent l'horizon des sens; elles ne laissent pas apercevoir derrière elles le monde infini; mais dans l'ordre d'idées où elles se renferment, et comme tableau doué de relief et de couleur, rien de plus achevé et de plus complet; nulle part le détail n'est dessiné dans de plus admirables proportions avec l'ensemble du sujet. Malgré ce qu'ont ces figures de naïf, de franc, de primitif, d'exempt de toute recherche, on peut dire que l'esprit critique de la Grèce s'y fait déjà sentir; elles attestent, même à travers leur barbarie, le goût, le discernement, un certain éclectisme. Une époque littéraire qui n'avait aucun sentiment de la vie héroïque et primitive, le dix-septième siècle, malgré l'admiration conventionnelle et peu raisonnée qu'il professait pour Homère, lui reproche quelques tableaux et quelques figures qui offusquent la délicatesse. C'est pourtant un fait singulièrement re-

marquable que l'extrême rareté, dans la poésie homérique, des images qui peuvent blesser le goût, même le goût raffiné de l'époque classique. Le sentiment de la beauté extérieure, de la noblesse dans la forme, de l'idéal dans la proportion, qui est le caractère du génie grec, éclate dans l'œuvre entière d'Homère. Même à cette époque primitive, la Grèce met en pratique ce principe d'art que nos littérateurs ont travesti en l'énonçant sous cette formule : *corriger la nature*, mais dont la véritable expression est celle-ci : voir le beau dans la nature. Le même objet ne présente pas la même forme à tous les yeux ; le beau est dans l'esprit qui regarde autant que dans la chose regardée ; tout le monde, en un mot, ne sait pas voir ce qui est beau. Les Grecs furent les premiers à voir la beauté dans la nature ; c'est pour cela qu'ils ont, les premiers, produit la beauté dans l'art.

Bornés dans leur signification métaphysique et morale, les faits de la nature auxquels Homère emprunte les images qui ornent son style sont toujours vus par lui sous leur aspect le plus noble ou le plus charmant, le plus fier ou le plus gracieux, et, pour tout dire, le plus beau. Aussi, malgré l'agrandissement de l'horizon de l'âme dans l'homme moderne, la méthode de représentation fondée par Homère et par les Grecs sera toujours la vraie méthode dans la poésie et dans les arts. Nous voyons sans doute dans la nature beaucoup de choses que les Grecs n'y voyaient pas, mais ces choses jusqu'à nous inconnues, il faut apprendre à les voir comme voyaient les Grecs, avec des yeux qui savent saisir la beauté. Pour des idées nouvelles, nous devons avoir aussi des formes nouvelles ; mais pour les tracer, tâchons de retrouver le ciseau grec.

CHAPITRE IV

DE LA POÉSIE GRECQUE AUTOUR D'HOMÈRE

L'*Iliade* et l'*Odyssée*, c'est la Grèce elle-même dans son éternelle jeunesse, c'est la poésie personnifiée à son heure la plus fraîche et la plus radieuse. Si fort qu'il répugne à l'esprit d'effacer de l'histoire l'image du mélodieux aveugle et de nier l'existence d'un seul Homère, les poëmes qui portent ce nom expriment d'une façon si complète, si spontanée, le caractère de la société grecque dans la religion, dans l'art et jusque dans la philosophie, que l'on a pu se les représenter comme une œuvre collective, comme une gerbe à laquelle chaque vallée du sol hellénique a fourni sa fleur. Homère est donc le centre d'une étude sur la poésie antique, particulièrement dans la question qui nous occupe. C'est dans Homère que le sentiment de la nature propre au génie grec éclate sous sa forme à la fois la plus poétique et la plus nationale.

Mais cette belle saison de l'esprit humain qui se nomme la Grèce a eu des moments divers. Chez tous les peuples, la poésie a plusieurs âges, rarement égaux en fécondité; aux Grecs seuls, il a été donné d'exceller à la fois dans tous les ordres littéraires, d'élever le drame au niveau de l'épopée. On peut nommer Eschyle et Sophocle à côté

d'Homère. Nous n'avons pas, pour le sujet de ce livre, les mêmes lumières à tirer de chacun de ces flambeaux; l'*Iliade* et l'*Odyssée* nous éclairent suffisamment. Plaçons cependant notre pensée sous un jour différent en traversant les régions et les heures différentes de la poésie grecque.

Il est un nom, presque aussi souvent répété dans le monde poétique et aussi vénéré que celui d'Homère, le nom d'Orphée; mais Orphée, ce n'est ni une œuvre, ni un homme, c'est une époque. Le doute n'est plus possible aujourd'hui : sur les trois ouvrages qu'on lui attribue, l'*Argonautique*, les *Hymnes* et le Περὶ Λίθων, aucun de ces poëmes ne porte le caractère de l'âge primitif que personnifie le nom du législateur-poëte. Quoi qu'il en soit de l'époque et des circonstances de leur composition, qu'il en faille attribuer une part au devin Onomacrite, contemporain de Pisistrate et des collecteurs d'Homère, l'autre aux Alexandrins forgeant des autorités à leur mystique naturalisme, il est certain que cette poésie n'appartient pas au temps où l'on fait vivre l'Orphée légendaire. S'est-il conservé dans ces hymnes quelques débris du lyrisme primitif, de l'ancien rituel du patriarche des races grecques? Cela n'est pas impossible; mais le triage est difficile. Un seul fait reste positif, attesté par la persistance et l'universalité du nom d'Orphée : c'est qu'à l'aube de la religion, de la poésie et de la nationalité grecque, une grande poésie lyrique régna souverainement, comme chez les autres peuples, et qu'une suite de patriarches ou de voyants représentés dans les souvenirs de la race par le plus illustre d'entre eux, distribuèrent aux hommes, avec les premières hymnes, la révélation de toutes les choses sociales. Orphée est le

Zoroastre, le Moïse du monde grec, et ses cantiques se sont perdus, éclipsés par les récits d'Homère. Car dans cette race, éminemment artiste et religieuse, le poëte devait faire oublier le pontife. Il n'y a jamais eu chez les Grecs de caste sacerdotale dominante; dès la plus haute antiquité, le héros chez eux, le roi, le chef militaire domine le prêtre; voyez l'*Iliade*.

Orphée, c'est l'époque où le héros et le voyant, le roi et le prêtre sont unis dans la même personne; ce qu'on nomme l'époque théocratique, représentée dans l'histoire de la poésie, par le règne de l'hymne, de la forme lyrique. A quel point les religions de la Nature et les dieux de l'Inde, destinés à se métamorphoser entre les mains des Grecs, en étaient-ils arrivés de leurs migrations, quelles révolutions subissaient-ils au sein des tribus pélasgiques réunies sous le patriarcat d'Orphée? Les poésies qui portent son nom ne sauraient rien nous dire de cette question importante. On peut admettre, cependant, que des lambeaux des hymnes orphiques se soient longtemps conservés en Grèce dans les initiations aux mystères, et que ces fragments aient guidé les auteurs des pièces que nous possédons. Le monde extérieur à l'homme joue un rôle immense dans ces invocations. Les puissances innommées de la nature, représentées par les parfums et les pierres précieuses, y sont mises en présence des dieux à figure humaine. Seulement dans les pastiches alexandrins, ce qui était religion est devenu magie; ce qui était naïf, spontané, vrai, se fait subtil et faux. Entre les mains des Gnostiques, comme entre celles du véritable Orphée, les dieux se transforment. Dans l'âge orphique c'étaient les dieux du panthéisme oriental qui prenaient un corps de héros; la religion du Dieu-monde s'ache-

minait vers celle de l'Homme-Dieu; chez les Alexandrins c'étaient les dieux humains, psychiques, historiques de la Grèce qui s'effaçaient peu à peu dans les obscurités du nouveau panthéisme. Les anciennes idoles du paganisme reprenaient une ombre de vie en se rattachant aux forces élémentaires, aux vieilles divinités cosmiques dont la Grèce les avait dégagées. Aux deux époques, inspiration sincère chez l'une, calcul chez l'autre, le sentiment, la préoccupation du monde extérieur tenait une grande place dans les imaginations.

Laissons de côté l'*Argonautique*, les *Hymnes sur les pierres et sur les parfums*, tout l'Orphée apocryphe en un mot. Y trouve-t-on quelques échos de l'Orphée véritable, quelques mots du véritable hymne primitif? ils y sont défigurés et méconnaissables. Le seul fait de ce nom conservé et des miracles qu'il désigne suffit à notre instruction. L'antiquité vénérait dans Orphée la toute-puissance de la parole, de la poésie, de la musique primitives, identique à la révélation de la religion, des mœurs, des arts et des institutions sociales. Émigrées la veille du monde oriental sans avoir sauvé autre chose qu'un vague souvenir de l'ancien dieu incarné dans quelques grossiers fétiches, pauvres, nomades, réduites à la vie précaire et féroce des hordes chasseresses, les familles aryennes qui devaient devenir les peuples grecs erraient à l'état sauvage dans les forêts de la Thrace. D'où tirèrent leurs lumières supérieures ces voyants, ces poëtes, groupés sous le nom d'Orphée, et dont le sceptique Horace parlait encore en si beaux vers?

Silvestres homines sacer interpresque deorum,
Cædibus et fœdo victu deterruit Orpheus,
Dictus, ab hoc, lenire tigres rabidosque leones.

Était-ce d'une inspiration personnelle ou d'une initiation aux doctrines des anciens sacerdoces de l'Orient? Probablement de ces deux sources à la fois. Dans tous les cas, le sentiment de la Nature fut le point de départ, l'occasion, la matière même de la révolution religieuse qu'ils opérèrent. Il s'agissait de détacher les esprits de l'adoration des forces mystérieuses, inconscientes, fatales, qui régissent le monde extérieur, adoration transformée en fétichisme chez les peuplades barbares, à mesure qu'elles s'éloignaient du berceau de la race aryenne et de la révélation primitive. Des pierres, des troncs d'arbres, une épée, un javelot plantés dans le sol, telles furent les premières idoles des Pélages. Les esprits élémentaires figurés par ces objets informes avaient à peine des noms et ne possédaient pas une personnalité fixe. Le travail poétique et religieux qu'accomplit le génie grec à partir des temps orphiques, et qui atteint sa perfection dans Homère, c'est la métamorphose de ces divinités obscures enchaînées à la terre et aux forces générales de l'univers, en personnes libres, intelligentes, lumineuses, revêtues de la forme humaine et belles de toute la beauté de ces races héroïques.

S'il fallait une preuve de plus à l'hypothèse qui fait des hymnes que nous avons sous le nom d'*Orphée*, des œuvres de la décadence et non pas des premiers temps du paganisme grec, on la trouverait dans le nom même des dieux auxquels sont consacrés les divers parfums que célèbre le poëte. Ces dieux tout à fait humains et personnels du Panthéon homérique n'étaient certainement pas constitués à l'époque d'Orphée sous les noms et avec les attributs qu'ils portent dans ces hymnes apocryphes. On y trouve nommé jusqu'à Bacchus, le plus

récent des dieux grecs, le dernier venu de l'Inde, sur son char traîné par des panthères, et qui naquit, comme tant d'autres, sur le mont Mérou avant d'habiter l'Olympe. Il n'est pas probable que l'érudition arrive jamais à restituer un hymne orphique; mais l'imagination peut le rêver et doit se placer pour cela en plein sentiment de la Nature, en face d'une forêt vierge et du vieux panthéisme oriental, éclairés par un reflet du déisme primitif et par la première aube de la liberté morale éveillée dans la conscience humaine chez une race guerrière et poétique.

Homère nous montre à l'œuvre, dans l'*Iliade*, ces dieux héroïques, ces dieux à forme humaine qui germaient dans le chaos social débrouillé par les poëtes orphiques. A peine avons-nous trouvé chez les Olympiens qui président à la guerre de Troie quelques traces lointaines des dieux de la Nature. Quoique postérieur à Homère, selon l'opinion la plus commune, Hésiode a laissé subsister dans sa *Théogonie* des empreintes mieux marquées du naturalisme primitif des races grecques. La filiation qui unit les dieux anthropomorphes aux dieux cosmiques est nettement tracée dans son poëme.

« Au commencement exista le Chaos, puis la Terre à la large poitrine, demeure toujours sûre de tous les immortels qui habitent le faîte de l'Olympe neigeux; ensuite le sombre Tartare placé sous les abîmes de la terre immense; enfin l'Amour, le plus beau des dieux, l'Amour qui amollit les âmes, et, s'emparant du cœur de toutes les divinités et de tous les hommes, triomphe de leur sage volonté. Du Chaos sortirent l'Érèbe et la Nuit obscure. L'Éther et le Jour naquirent de la Nuit qui les conçut en s'unissant d'amour avec l'Érèbe. La Terre

enfanta d'abord Uranus couronné d'étoiles et le rendit son égal en grandeur afin qu'il la couvrît tout entière et qu'elle offrît aux bienheureux immortels une demeure toujours tranquille ; elle créa les hautes montagnes, les gracieuses retraites des Nymphes divines qui habitent les monts aux gorges profondes. Bientôt, sans goûter les charmes du plaisir, elle engendra Pontus, la mer stérile aux flots bouillonnants ; puis s'unissant avec Uranus, elle fit naître l'Océan aux gouffres immenses, Ceus, Creus, Hypérion, Japet, Théa, Thémis, Rhéa, Mnémosyne, Phébé à la couronne d'or, et l'aimable Thétis. Le dernier et le plus terrible de ses enfants, l'astucieux Saturne devint l'ennemi du florissant auteur de ses jours. La Terre enfanta aussi les Cyclopes au cœur superbe, Brontès, Stéropès et l'intrépide Argès, qui remirent son tonnerre à Jupiter et lui forgèrent sa foudre : tous les trois ressemblaient aux autres dieux, seulement ils n'avaient qu'un œil au milieu du front et reçurent le nom de Cyclopes, parce que cet œil présentait une forme circulaire. Dans tous les travaux éclataient leur force et leur puissance.

La Terre et Uranus eurent encore trois fils grands et vigoureux, funestes à nommer, Cottus, Briarée et Cygès, race orgueilleuse et terrible : cent bras invincibles s'élançaient de leurs épaules, et cinquante têtes attachées à leurs dos s'allongeaient au-dessus de leurs membres robustes. Leur force était immense, infatigable, proportionnée à leur haute stature. Ces enfants, les plus redoutables de ceux qu'engendrèrent la Terre et Uranus, devinrent dès le commencement odieux à leur père. A mesure qu'ils naissaient, loin de leur laisser la lumière du jour, Uranus les cachait dans les flancs de la Terre

et se réjouissait de cette action dénaturée. La Terre immense gémissait, profondément attristée, lorsqu'elle médita une cruelle et perfide vengeance. Dès qu'elle eut tiré de son sein l'acier éclatant de blancheur, elle fabriqua une grande faux et révéla son projet à ses enfants..... »

La mutilation pratiquée par Saturne sur son père Uranus, dès que l'usage des métaux, et notamment du fer, est connu dans le monde, termine ainsi naïvement la genèse des dieux de la Nature et marque l'avénement d'une dynastie nouvelle. Les monstres à cent bras, les divinités qui sont à la fois des éléments et des personnes comme celles de l'Inde, ne se produiront plus dans la mythologie grecque; et les Olympiens commenceront à se mêler aux filles des hommes. On peut suivre aussi dans Hésiode la transformation des dieux cosmiques en dieux psychiques; on les voit revêtir lentement la forme humaine. Ils conservent chez ce poëte, au moins dans la *Théogonie*, des vestiges du naturalisme originel beaucoup plus apparents que dans Homère.

Mais si la religion d'Hésiode semble plus voisine de celles de l'Inde, si elle est encore toute imprégnée de la nature, sa poésie, même dans les *Travaux* et les *Jours* dont le sujet le retient aux champs et parmi les objets rustiques, ne témoigne pas d'un sentiment pittoresque aussi vif que celui d'Homère. Sans doute le caractère didactique de son poëme se prête moins aux descriptions qui ont pour but de faire tableau. Mais il est certain qu'il est beaucoup moins grand peintre que l'auteur de l'*Iliade*, et qu'il s'arrête encore moins que lui au paysage. Ses peintures du monde extérieur accordent encore plus de place à l'homme et à tout ce qui dépend

de lui. L'idée de la richesse, de la fécondité de la nature, domine celle de sa beauté proprement dite. Cette sorte d'*utilitarisme* que nous avons déjà remarqué dans les sentiments des poëtes grecs en face du monde extérieur est surtout frappante chez Hésiode.

Le seul exemple que nous fournit ce poëte, d'un tableau exempt de toute pensée didactique, c'est sa description du bouclier d'Hercule, si semblable d'ailleurs au bouclier d'Achille. Et pourtant dans les scènes même qui s'y passent en pleine campagne, la présence et l'action de l'homme cachent tout à fait la nature; les traits accordés par le peintre au paysage lui-même sont extrêmement rares.

« Des laboureurs fendaient le sein d'une terre fertile en relevant leurs tuniques. Dans un champ couvert de blé, des ouvriers moissonnaient les tiges hérissées de pointes aiguës et chargées de ces épis, dons précieux de Cérès; tandis que leurs compagnons les liaient en javelles et remplissaient l'aire de leurs monceaux. Ailleurs, ceux-ci armés de la serpe, récoltaient les fruits de la vigne; ceux-là recevant de la main des vendangeurs les grappes blanches ou noires cueillies sur les grands ceps aux feuilles épaisses et aux rameaux d'argent, les entassaient aux fonds des corbeilles que d'autres emportaient... Enfin l'Océan qui semblait rempli de flots coulait de toutes parts autour du superbe bouclier. Des cygnes au vol rapide jouaient à grand bruit au milieu de ces flots; plusieurs nageaient à la surface des vagues et les poissons s'agitaient autour d'eux.... »

Quel que soit le nombre d'années que l'on suppose placé entre Hésiode et Homère, leur style est de la même époque pour les qualités pittoresques; les images qu'ils

affectionnent sont de la même famille, et ces belles épithètes si pleines de relief et de couleurs qui font la parure du vers d'Homère abondent chez le poëte d'Ascra.

C'est aussi d'un seul mot, avec une de ces épithètes taillées à facettes pour ainsi dire et qui contiennent tant de nuances, que décrit le grand lyrique compatriote d'Hésiode. L'ode ne comporte pas de tableaux à la façon de l'épopée, et Pindare ne s'attarde jamais à peindre le monde extérieur autrement que par une de ces images qui tiennent tout entières dans un adjectif. Il en est moins prodigue que les poëtes des cycles antérieurs; plus sobre même que les poëtes tragiques qui le suivent de si près.

La mythologie de Pindare, plus éloignée que celle d'Homère des dieux issus de la Nature, réagit jusque sur son style. Pindare malgré ses vives couleurs inhérentes à la langue grecque, est par-dessus tout un poëte moral, politique, dogmatique. Il est pour les institutions civiles des peuples grecs, ce qu'est Homère pour la religion et la généalogie. Les dieux chez lui pleinement détachés de la nature ont dépassé même l'âge des personnifications héroïques; ils apparaissent quelquefois comme de simples manières d'être du pur esprit. Pindare a le premier invoqué des divinités telles que la Tempérance, la Tranquillité, etc.... :

> Φιλόφρον Ἡσύχια Δίκας θυγάτερ.
> L'aimable Tranquillité, fille de la Justice.

Entre tous les poëtes grecs, c'est celui qui fait le moins d'emprunt au paysage; il ne sort guère de la cité, du monde moral et de l'histoire. Il est éminemment religieux; mais les rapports des dieux avec l'ordre civil le

préoccupent exclusivement ; il oublie tout à fait leurs anciennes affinités avec le monde extérieur ; l'esprit de sa religion pénètre, comme c'est l'ordinaire, toute sa poésie. Sentencieux et musical plus que pittoresque, il chante, il exalte, il entraîne ; son caractère principal n'est pas la couleur, c'est le mouvement.

A l'autre extrémité du genre lyrique, aussi gracieux, aussi voluptueux que Pindare est austère, Anacréon nous rend sous des formes plus réduites la peinture et le bas-relief qui décorent de toute part l'harmonieux édifice de la poésie grecque. Après Homère, après Hésiode, après les grandes peintures murales du Pœcile et les sculptures du Parthénon, voici les coupes ciselées et les pierres précieuses gravées avec une merveilleuse finesse. Entre les poëtes grecs, Anacréon est celui qui abonde le plus en tableaux tout faits. Chacune de ses pièces pourrait se traduire sur un camée ; le marbre n'est pas assez précieux pour ces petites scènes si délicatement posées. Mais sur l'agathe, sur le marbre ou sur l'or, c'est le sculpteur plus encore que le peintre qui est l'interprète naturel de la poésie d'Anacréon dans la langue des arts plastiques. Il n'y a pas au monde un poëte plus complétement, plus exclusivement peintre et ciseleur ; sa douce et souriante philosophie ne tient que l'espace d'un mot ou d'un vers dans chaque morceau. Il est, sur ce point, tout autrement poëte qu'Horace, qui dogmatise, — plus sobrement à coup sûr que ne ferait un moderne, — mais qui près d'Anacréon semble redondant et verbeux, malgré sa brièveté que nous n'imitons pas assez. Sous ce rapport Anacréon c'est la perfection même. Chaque tableau peut être gravé sur une bague ; mais il est complet. Le paysage proprement dit, le monde extérieur n'attirent

les regards d'Anacréon qu'autant qu'ils servent de décoration et de théâtre à quelqu'une des scènes tendres et joyeuses qu'il affectionne. Il accorde cependant à la nature plus que des coins de tableaux, parfois un cadre tout entier, charmant et limité comme celui de ses petits drames. Telle est cette élégante esquisse du printemps :

SUR LE PRINTEMPS

« Vois comme au retour du printemps les Grâces répandent les roses! vois comme les flots de la vaste mer sont paisibles, unis et souriants! vois comme le plongeon se joue dans les ondes! vois comme la grue fend les airs! le soleil brille d'une lumière pure, les sombres nuages sont dissipés et les travaux des mortels brillent de tout leur éclat. La terre se couvre de fruits et montre l'olivier naissant; la sève de Bacchus éclate en bourgeons sur le cep; à travers les feuilles, à travers les rameaux percent les fruits impatients. »

Voici une autre pièce qui n'est pas, comme la précédente, purement descriptive, mais qui tire aussi son inspiration du monde étranger à l'homme. Ces apostrophes aux objets de la nature sous leur forme et sous leur nom véritable et vus autrement qu'à travers la mythologie qui les revêt d'une sorte d'humanité, sont très-rares dans la poésie grecque. Mais la cigale, à qui ce morceau s'adresse, était vénérée des anciens par elle-même et comme une des voix les plus mélodieuses du paysage.

SUR LA CIGALE

« Que tu nous sembles heureuse, ô cigale, quand sur la cime des arbres, ivre d'une goutte de rosée, tu chantes

comme un roi. Toutes les belles choses que tu vois dans les champs t'appartiennent ; à toi tout ce que produisent les forêts. Amie du laboureur, tu ne fais de mal à personne, tu es vénérée des mortels, douce messagère de l'été. Les Muses te chérissent ; Apollon lui-même te chérit et t'a donné une voix harmonieuse. La vieillesse ne t'accable point. Sage enfant de la terre, amante des chansons, impassible, n'ayant ni chair ni sang, tu es presque semblable aux dieux. »

Le thème chéri des odes d'Anacréon, l'amour, ou plutôt les amours, selon les mœurs antiques, fait aussi le sujet unique des *Idylles* de Théocrite. En dépit de leur nom qui veut dire image, ces poésies sont bien moins parfaites comme tableau que les chansons du vieillard de Théos. Malgré l'état des personnages qui dialoguent dans ces scènes un peu artificielles, malgré tous les détails rustiques que comporte leur profession de berger, on ne sent pas très-vivement et très-directement dans Théocrite la présence de la nature. C'est une étude du cœur humain à une époque déjà raffinée, où la poésie touche de bien près au roman. Il reste aux *Idylles*, outre leur vérité d'observation morale, de grands charmes de style et de détail pittoresque. La langue grecque y garde sa merveilleuse puissance de parler aux yeux. Mais d'Anacréon à Théocrite il y a la différence du bas-relief à la peinture décorative, ou plutôt celle d'un fin camée à une terre cuite. Le cadre en s'agrandissant perd de son élégance, le drame est moins vif et la scène ne saisit pas le regard et ne s'y grave pas en traits aussi durables. Le paysage qui débordera plus tard sous la main des modernes dans les genres analogues à celui de Théocrite, est renfermé par lui dans ces limites sages, mais peut-

être un peu étroites pour l'églogue, où les anciens le contiennent toujours. On trouve dans les *Idylles* peu de paysages qui fassent tableau et qui soient composés avec soin pour le plaisir des yeux comme les peintures d'Anacréon et les fresques d'Homère. La description est moins serrée et flotte un peu au hasard, comme une énumération.

« Là, descendus le soir sur le rivage, les uns apprêtent le festin, d'autres plus nombreux, pour faire un lit commun, moissonnent l'herbe de la prairie voisine, le butôme aux feuilles allongées et l'épais cypère.

« Hylas, chargé d'une urne d'airain, va chercher l'eau qui doit rafraîchir Hercule et le fier Télamon, tous deux compagnons d'armes, tous deux assis toujours à la même table. Bientôt il découvre une source au pied de la colline où croissent en abondance des plantes odoriférantes, la chélidoine azurée, la verte ariante, le sélinum fleuri, et l'agrortis tortueux.

« Au sein des ondes se jouaient des nymphes folâtres, divinités redoutées des laboureurs, Eunico, Molis et Nicheo au regard doux comme le printemps.

« Déjà l'élève d'Hercule avait approché l'urne au vaste contour; déjà, penché sur les bords de la source, il la plonge dans l'eau frémissante, quand brûlant pour lui d'un amour violent, les trois nymphes le saisissent par la main et l'entraînent au fond des ondes dont sa chute ternit un instant la limpidité; telle une étoile se détachant du ciel tombe dans la mer (Hylas). »

Le site lui-même est au second plan dans cette peinture comme dans presque toutes les descriptions antiques. Les hommes et les dieux occupent toujours le devant de la scène; mais derrière les acteurs, le paysage dans Théo-

crite reste toujours un peu vague; il est indiqué plutôt que décrit :

« Cependant Castor, si habile à dresser les nobles coursiers, et le blond Pollux s'éloignent de leurs amis et s'avancent dans ces contrées solitaires. Tandis qu'ils considèrent la vaste et sombre forêt qui couronne la montagne, ils découvrent sous une roche escarpée une source abondante; l'eau pure et limpide laisse voir le sol parsemé de cailloux dont l'éclat égale le cristal et l'argent; auprès croissent le pin altier, le peuplier blanc, le vert platane, le cyprès touffu; et ces fleurs odorantes dont la terre s'émaille sur la fin du printemps et que chérit l'industrieuse abeille. »

Nous n'irons pas demander à la poésie dramatique des Grecs un tableau du monde extérieur, quand leur poésie pastorale elle-même se montre si sobre de description. Mais dans les poëtes tragiques, dans Eschyle et dans Sophocle, les égaux d'Homère et peut-être plus que cela, nous saluerons de grands sculpteurs et de grands peintres, et cet art suprême commun à tous les maîtres grecs de faire éclater aux yeux le monde moral en des images vivantes qui s'emparent de l'esprit et ne sortent plus de la mémoire. Il serait curieux d'étudier les variations de la mythologie dans les tragiques athéniens et d'analyser chez eux cette région du sentiment de la Nature qui se confond avec le sentiment religieux. Les dieux dans Eschyle, plus conformes que ceux de Pindare aux vieux mythes helléniques, s'y montrent cependant aussi dégagés de leur enveloppe naturaliste; ils ont toute leur beauté humaine, toute leur valeur morale, toute leur signification psychique; mais ils conservent une partie de ces attributs et de ce cortége de

phénomènes extérieurs dont les dépouille le poëte thébain et qui les rend plus pittoresques dans les tragédies que dans les odes. Les héros et les demi-dieux ont encore dans Eschyle le costume traditionnel. Sophocle nous les fait voir dans la simplicité de leur forme idéale et nus, pour ainsi dire, comme ceux de Phidias. Eschyle nous rappelle dans ses portraits la sculpture antérieure au Parthénon, plus religieuse peut-être et plus conforme à l'orthodoxie, mais moins idéale. Voyez, par exemple, la peinture des sept chefs devant thèbes; quelle vie, quel mouvement, quelle vigueur athlétique! Toutes les qualités que possédaient déjà les sculpteurs d'Égine, avant qu'Athènes eût apporté à l'art sa suprême perfection en donnant au visage des statues l'expression de la pensée et de la liberté morale qui leur manquent encore. Les armes, le vêtement, l'espèce de blason que portent les guerriers d'Eschyle sur leur écu d'où pendent des sonnettes d'airain, tous ces emblèmes un peu barbares disparaîtront des bas-reliefs de Sophocle avec un grand nombre d'accessoires mythologiques.

Le cortége des dieux, plus clair-semés et moins chargés de ces attributs qui tiennent tant de place dans les mythologies de la Nature, laisse mieux entrevoir le monde extérieur dans sa vérité, chez l'auteur d'Œdipe à Colonne. Le paysage attire un moment le regard de ses acteurs. Le chœur de vieillards qui reçoit Œdipe aveugle et proscrit sur la terre hospitalière de l'Attique, cherche à lui peindre par la poésie cette douce terre dont la vue lui est refusée. Ce morceau semble avoir été particulièrement affectionné de Sophocle; il le lut devant ses juges pour sa défense dans le procès qu'il soutint contre son

fils ; prouvant ainsi à la fois qu'il possédait encore tout son génie et qu'il aimait ardemment la patrie athénienne :

« Étranger, te voici dans le séjour le plus délicieux de l'Attique, à Colonne, riche en coursiers; là de nombreux rossignols, à la voix mélodieuse, gazouillent cachés sous le lierre touffu, et sous le feuillage de mille arbres chargés de fruits, dont le soleil ne perce jamais l'ombre épaisse, et que n'insulte jamais le souffle des vents glacés; là Bacchus, toujours livré à ses joyeux transports, marche escorté de ses divines nourrices.

« Là fleurit chaque jour, sous la rosée céleste, le narcisse au calice gracieux, antique couronne des grandes déesses, et le safran doré; les eaux du Céphise qui ne s'arrêtent jamais, serpentent à travers la plaine et dans leur cours intarissable fécondent de leurs eaux limpides le sein de la terre; les chœurs des Muses et la belle Vénus chérissent aussi cette contrée.

« Sur cette terre croît un arbre que ne possède ni l'Asie ni la grande île dorienne de Pélops, arbre qui ne fut pas planté par une main mortelle, qui vient sans culture et devant lequel reculent les lances ennemies ; nulle part il ne pousse plus vigoureux que dans cette contrée; c'est l'olivier au pâle feuillage, nourricier de l'enfance; jamais une main étrangère ne pourra l'extirper du sol, car l'œil toujours ouvert de Jupiter, protecteur des oliviers sacrés, et Minerve aux yeux bleus veillent sur lui... »

Sophocle en maint passage s'arrête ainsi un moment pour accorder à la nature un vers, une épithète pleins de relief et de couleur; il montre, s'il ne décrit pas; et il marque chaque objet dans sa poésie

avec cette justesse et cette brièveté propres à l'art grec.

« Cherche des yeux une caverne ouverte des deux côtés, qu'échauffe en hiver une double exposition au soleil, où en été l'air, pénétrant dans une double ouverture, invite au sommeil. A gauche, un peu au-dessous, tu verras une source limpide, si elle existe encore. »

C'est la grotte à qui Philoctète adressera de si touchants adieux, imités par Fénelon et affaiblis peut-être dans le *Télémaque*.

Recherché parfois comme un moderne, Euripide, plus subtil, plus raisonneur, moins héroïque et moins religieux que Sophocle, n'accorde au paysage qu'une attention médiocre et le peint d'un trait moins exact. Si courtes qu'elles soient, ses rares descriptions ne sont pas exemptes d'une certaine afféterie.

« O ma souveraine, dit à Diane le chaste Hippolyte, je t'offre cette couronne tressée par mes mains dans une fraîche prairie que jamais le pied des troupeaux, ni le tranchant du fer n'ont osé violer, et où l'abeille seule voltige au printemps. La Pudeur l'arrose d'une eau pure pour ceux qui ne doivent rien à l'étude, et à qui la nature inspire la sagesse ; ceux-là seuls ont droit d'en cueillir les fleurs interdites aux méchants. »

Une certaine mélancolie, jointe à la prodigalité des raisonnements, indique dans Euripide une époque de l'art déjà plus avancée et le rapprochent de nous. Il fait pressentir cette famille de poëtes qui contemplent le monde extérieur à travers leur propre pensée et qui étendent sur le paysage la nuance de leur humeur.

« Oiseau qui, sur les rochers de la mer, chantes ta destinée lamentable ; alcyon dont les doux accents, compris des sages mortels, pleurent sans cesse un époux

chéri, je mêle mes gémissements aux tiens; oiseau plaintif comme toi, mais privé d'ailes pour revoir ma patrie, je regrette les doux entretiens des Grecs; je regrette Diane Lucine qui habite sur le mont Cynthius, à l'ombre des palmiers à l'élégant feuillage, des lauriers aux rameaux touffus, et du pâle olivier consacré par les couches de Latone, non loin du lac peuplé de cygnes dont les chants mélodieux célèbrent les muses [1]. »

Malgré l'abus des sentences et des tirades philosophiques que l'on a reproché à Euripide, son style abondant retrouve la sobriété et l'énergie du trait lorsqu'il s'agit de parler aux yeux et de graver une image dans la pensée. En un mot, il possède comme peintre toutes les merveilleuses qualités de la langue et de la poésie grecques.

Si fort que nous différions aujourd'hui, par les habitudes intellectuelles, de ces maîtres antiques, placés que nous sommes dans la religion et dans la science à des points de vue tout différents vis-à-vis de la nature, le style et l'ordonnance des Grecs doivent encore nous servir de modèles dès qu'il s'agit en poésie de composer un tableau. Les anciens n'ont pas abusé comme nous de la description, par la raison même qu'ils étaient peintres et sculpteurs, et qu'en face des choses visibles l'idée du beau ne s'éclipsait pas pour eux devant celle de l'infini; ils portaient en toute chose le sentiment d'une limite, d'une mesure finie, c'est-à-dire d'une forme précise, élégante, achevée, en un mot, le sentiment de l'art.

Depuis que la nature est entrée avec le cœur humain

1. *Iphigénie en Tauride.*

en partage de la poésie moderne, et que le paysage, la description des objets visibles et de l'homme physique ont pris place dans notre littérature à côté de la peinture de l'homme moral, la part faite à la couleur, aux images, a été souvent exorbitante. L'imagination proprement dite, celle qui reproduit dans le style les choses qui sont du domaine de la vue, avait trop peu d'essor dans la poésie des dix-septième et dix-huitième siècles. Elle tend aujourd'hui à envahir toute l'intelligence et à chasser des écrits poétiques la pensée pure, l'idée morale au profit de la description. Il existe sans doute une poésie de la nature forcément ignorée des anciens, inconnue chez nous avant la rénovation littéraire qui portera le nom de Chateaubriand. Cette poésie a droit de cité dans les lettres françaises; elle peut s'y développer encore largement pour le plus grand bien de la raison, du sentiment religieux, de l'âme humaine tout entière. Mais l'amour de la nature est autre chose que le simple goût du pittoresque et la manie des interminables descriptions. Le langage est fait pour l'esprit; quand le style vise à parler aux yeux à propos de tout, il finit par ne plus rien dire à la pensée. Exprimer la poésie de la nature est autre chose que décrire sans relâche. Nous avons aujourd'hui à tirer du monde extérieur à l'homme une foule de révélations que les anciens n'en pouvaient obtenir. Il a fallu ajouter à la lyre une corde nouvelle pour faire écho à cette voix nouvelle de la nature; mais cette corde ne doit vibrer qu'à sa place et à son tour. Quand il s'agit de faire entendre à l'âme la parole des choses créées, soyons libres et nouveaux dans un genre qui n'a pas de modèles. Mais quand il s'agit de peindre le monde visible, d'ordonner harmonieusement le paysage

autour de l'homme que Dieu a placé sur le premier plan de l'univers, de composer une page écrite en bas-relief ou en tableau, d'introduire dans le style une juste proportion de pensée et de couleur, nous n'avons rien de mieux à faire que de nous mettre à l'école des Grecs.



CHAPITRE V

ESPRIT DE LA RÉVOLUTION FAITE DANS LA POÉSIE PAR HOMÈRE ET LE GÉNIE GREC

La révolution qui s'opéra dans le sentiment poétique de la Nature au sortir des religions orientales, et qui fut l'œuvre du génie grec, est contemporaine et corrélative d'un grand changement survenu dans l'esprit même de la poésie. Cette révolution se personnifie dans Homère, comme l'âge et la poésie héroïques de la Grèce, on pourrait presque dire comme la Grèce tout entière.

L'ancienne critique faisait remonter jusqu'au mélodieux aveugle l'histoire de la poésie et s'arrêtait là. Homère a porté le nom d'inventeur de la poésie ; ce n'était pas le simple fait d'une érudition incomplète et d'une absence du sens historique, c'était la conséquence d'une éducation littéraire uniquement faite à l'école des classiques grecs et latins. Dans le monde hellénique la poésie est toute humaine comme la religion ; elle tient fort peu de compte de l'ordre divin séparé de la nature et de la nature elle-même séparée de l'homme ; elle a réduit à rien le domaine de l'invisible et celui de la divinité, en un mot elle a cessé d'être exclusivement religieuse. Le poëte n'est plus un voyant, un législateur, un patriarche, il ne s'appelle plus Moïse, Orphée, Zo-

roastre. Cette poésie purement humaine, succédant à la poésie sacrée de l'Orient et de la Grèce primitive, est marquée dans son œuvre la plus jeune et la plus éclatante du nom d'Homère. Les *Védas*, le *Zend-Avesta*, le *Pentateuque*, l'hymne primitif contenant avec le rituel du culte le code politique et moral de la nation, racontent dans une genèse inspirée la génération de l'Éternel invisible à travers les âges, l'apparition de l'univers au bout de sa parole. Cette première poésie lyrique toute pleine de l'action de Dieu a fait place à l'épopée, au récit des actions de l'homme. Homère, en métamorphosant les dieux de la Nature en héros grecs, a fait oublier à la fois l'ancienne religion et l'ancienne poésie; il a passé pour l'inventeur de la poésie elle-même. Mais en réalité il représente un âge où l'importance du poëte s'amoindrit, où la poésie s'abaisse en quelque sorte et déchoit de sa haute fonction sociale.

Les Grecs eux-mêmes, chez quelques-uns de leurs sages, nous laissent entrevoir cette opinion d'une espèce de déchéance morale de la poésie à l'époque et dans l'œuvre même du divin Homère. Notre lumière en ce point c'est un autre grand poëte, le plus poëte de tous les philosophes, l'auguste Platon. Combien de fois n'a-t-on pas cité ce fameux passage du livre troisième de la *République*, pour en conclure que Platon bannissait la poésie de sa société idéale? Ces paroles du prince des philosophes prouvent seulement qu'il distingue deux ordres de poésie, et qu'il considère l'épopée homérique comme moralement inférieure à une poésie plus ancienne et plus religieuse.

L'auteur du *Phédon* et du *Banquet* bannissant la poésie! c'est là le blasphème le plus impie et le plus absurde qui ait été proféré contre la poésie et contre le

divin philosophe. La fin du deuxième livre de la *République* et le commencement du troisième rétablissent dans son véritable sens le passage où l'on a cru voir un arrêt contre les poëtes; ces morceaux nous indiquent en même temps le caractère de la révolution faite dans la poésie par le chantre d'Ulysse et d'Achille.

Platon traite de l'éducation des enfants de la classe des guerriers qui sont destinés à être le soutien de l'État; il pense que le plus grand nombre des fables dont on peuple leur mémoire doit être rejeté de l'enseignement; et parmi ces fables, il cite celles d'Homère et d'Hésiode. S'expliquant ensuite sur ce qu'il blâme chez ces poëtes, les nombreux exemples qu'il indique et les commentaires dont il les accompagne ont tous pour but de combattre l'anthropomorphisme d'Homère. Ce dont il blâme le poëte, c'est d'avoir donné aux dieux la forme et les passions humaines. Là est le secret de la condamnation dont il frappe les poëtes, et c'est à Homère qu'il s'en prend comme au représentant le plus illustre de cette forme profane de la poésie. Nous faisons sur l'époque grecque la même observation; à la place de Dieu, seul héros qui remplissait la poésie lyrique primitive, elle a mis l'homme sous la forme de Dieu; elle a posé la figure de l'être fini sur ce trône harmonieux et splendide qui jusque-là était réservé à l'Être absolu. La poésie a cessé dans le cycle d'Homère d'être ce qu'elle fut dans celui d'Orphée : une révélation, un enseignement. Avec la peinture des passions, elle admet dans ces chants ce qui effraye le philosophe; elle représente ce que l'on doit combattre et non ce que l'on doit adorer; elle met la réalité au-dessus de l'idéal, la vie humaine au-dessus de la vie divine.

C'est comme poëte tragique qu'Homère est banni de la république de Platon ; en effet, le drame est le dernier terme de la révolution faite par Homère au sein de la poésie primitive dont la poésie lyrique a conservé au moins quelques allures extérieures. En créant l'épopée, Homère a remplacé par le récit des actions successives et contradictoires des hommes la contemplation de l'immuable dans la vie divine. La poésie lyrique est identique à la forme de la poésie primitive ; elle ne raconte pas des événements passagers ; elle exprimait à son réveil les sentiments simultanés constituant dans le cœur de l'homme l'extase engendrée par l'aspect de Dieu dans la nature, son image extérieure et vivante. En introduisant le récit dans le lyrisme primitif, en faisant ainsi la plus large place à l'homme dans le sentiment et dans la peinture de l'universel, l'épopée homérique préparait une phase encore moins religieuse pour la poésie. Dans l'épopée, le divin et l'humain se trouvent au moins mélangés ; l'homme n'occupe pas la scène tout seul, la nature apparaît encore, quoique réduite à un rôle secondaire, au rôle de cadre ou de fond de tableau ; Dieu lui-même assiste a l'épopée derrière les divinités anthropomorphes qui se mêlent à l'action. La Grèce, destinée à étouffer un moment le sentiment de l'infini et celui de la Nature au profit de la liberté, la Grèce devait arriver à une poésie plus exclusivement humaine que l'épopée : elle créa le drame ; elle fit descendre la poésie à mettre en scène les passions et les intérêts des hommes, comme elle fit descendre la statuaire des représentations de Dieu à celle des héros et des hommes. Au point de vue de l'absolu, du type idéal de la poésie, il y aurait donc une poésie supérieure à celle d'Homère, d'Eschyle, de

Sophocle, d'Euripide ; telle est la pensée de Platon, et il n'y a pas d'hypothèse qui ne puisse s'enhardir à l'abri de cette autorité. Ce poëte, que le sage des sages veut bannir de sa cité, n'est pas celui dont la lyre adoucit les lions et les tigres, celui qui bâtit avec sa voix les fondements des villes, celui qui enseigne aux hommes les noms divers et mystérieux de l'Être ; ce n'est pas, en un mot, le vrai poëte, c'est-à-dire le poëte lyrique, le poëte religieux, l'Orphée. Toute la *République*, au contraire, est basée sur cette poésie sacrée qui distribue la connaissance de Dieu, du Dieu sans forme individuelle, du Dieu invisible, manifesté par l'ensemble des choses. Le poëte que proscrit Platon, c'est le poëte épique, à cause des premiers mensonges qu'il s'est permis au sujet des dieux ; c'est surtout le poëte qui oublie et Dieu et la nature, pour ne peindre que les passions et les irrésolutions des hommes : c'est le poëte dramatique.

Écoutons le sage : « Si jamais un homme habile dans l'art de prendre divers rôles et de se prêter à toutes sortes d'imitations, venait dans notre État, et voulait nous faire entendre ses poëmes, nous lui rendrions hommage comme à un être supérieur, merveilleux, plein de charmes ; mais nous lui dirions qu'il n'y a pas d'homme comme lui dans notre État, et qu'il ne peut y en avoir ; et nous le congédierions après avoir répandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes ; et nous nous contenterions d'un poë et d'un faiseur de mythes, plus austère et moins agréable, mais plus utile, dont le ton imiterait le langage de la vertu et qui se conformerait aux règles que nous aurions établies en nous chargeant de l'éducation des guerriers. »

Aux yeux de l'ancienne critique, Platon, bannissant

les poëtes qui ne mettaient en scène que l'homme et ses passions, semblait proscrire toute poésie, car cette critique n'avait pas la notion d'une poésie supérieure ; elle ne tenait pas compte du sentiment de l'infini et du sentiment de la Nature. La poésie purement humaine, la poésie sans la lyre, en un mot, s'est considérée avec raison comme répudiée par le philosophe ; et malgré l'évidence du morceau que nous venons de citer, elle n'a pas compris que la vraie, la grande, la sainte poésie, était au contraire appelée avec amour dans la cité du divin penseur.

Cette première décomposition de la poésie, signalée par Platon, et qu'il attribue avec justice à Homère, s'est faite, comme nous le voyons, en même temps que la décomposition du sentiment primitif de la Nature ; ces deux faits sont la conséquence l'un de l'autre. Le même moment vit aussi la science se séparer de la poésie. Cherchons quel est le sens et la loi de ce premier démembrement de la sagesse des anciens jours.

Le premier acte poétique de l'esprit humain fut un sentiment direct et synthétique de la totalité de la Nature, en tant que révélatrice de la vie universelle, de l'Etre infini. Quand les premiers regards de l'homme, après avoir confusément embrassé la généralité des choses, discernèrent, par grandes masses dans l'ensemble, les phénomènes particuliers, chacune de ces grandes masses de phénomènes resta pour l'homme révélatrice de l'infini dans une de ses faces ; par conséquent, l'unité du sentiment de la Nature persista comme lien entre les sentiments moins généraux des différentes parties de l'univers. Ainsi, l'aspect de la mer sans limites, l'aspect du ciel peuplé d'astres sans nombre, celui de la lumière impal-

pable et omniprésente, comportaient le sentiment d'un être également immense, également infini, qui se revêt aux yeux de l'homme de ces divers attributs. Mais comme l'unité de la nature se combine avec la multiplicité et la diversité des formes et des êtres, cette multiplicité, impossible à dénombrer, faisant disparaître l'idée de fin et de limite, provoque aussi le sentiment de l'infini. Le sentiment primitif de l'infini, d'où naquit le panthéisme oriental, renfermait donc, dans son universalité, le sentiment de la multiplicité et de la diversité des formes de l'Etre.

Malgré tout ce qu'eut d'abord d'écrasant pour l'âme humaine cette impression faite par l'univers, et quelque faible que fût encore la conscience de la personnalité, ce germe du développement de l'âme ne put être détruit. La notion confuse, il est vrai, de la personnalité subsista au milieu du sentiment d'un seul être infini et de la multiplicité des formes de cet être. La synthèse primitive de la connaissance humaine, cette révélation faite par la nature, renfermait donc à la fois le panthéisme, le polythéisme et le déisme.

Si la nature est révélatrice de l'infini, elle n'en est pas seule révélatrice; le caractère du christianisme est précisément d'être une révélation de l'infini tout à fait indépendante de la nature, supérieure à la nature. Ce n'est qu'en dehors de la tradition déiste, dans les poésies et les religions païennes que nous avons pu étudier la décomposition du sentiment primitif de la Nature. C'est l'Inde, l'Égypte et surtout la Grèce qui se trouvent le théâtre forcé de nos observations.

Sur la terre classique du panthéisme, dans l'Inde elle-même que cette doctrine condamne à l'immobilité, la

notion des existences distinctes dut s'introduire dans le sentiment général de la Nature, quoique cette impression absorbât presque entièrement la personnalité humaine. Le développement de la société voulu de Dieu n'eût pas été possible dans le sein de l'extase primitive. Tout progrès implique la succession, toute vie implique l'individualisme, toute connaissance implique la distinction. Il fut donc nécessaire que l'idée de Dieu, dont l'unité éblouissait l'âme à travers la nature, se manifestât aussi dans sa suprême diversité, et que la variété se montrât pareillement dans l'homme par la séparation des races et des religions, en même temps que la division des sciences, source de la connaissance distincte, s'opérait dans l'esprit humain. Le sentiment de telle ou telle des faces multiples de la nature devait donc prédominer chez certains hommes et certaines races d'hommes, au milieu des impressions faites par l'ensemble des choses; chez quelques-uns même, le sentiment d'un phénomène isolé dut exclure la notion du général et de l'universel. Ainsi, dans le sein du panthéisme de l'Inde apparaît le germe du polythéisme : l'idée de la multiplicité des personnes divines, basée sur la multiplicité des formes et des êtres au sein de la nature. Tantôt, ce sera Dieu plus particulièrement conçu comme lumière inextinguible, comme le soleil ou l'ensemble des cieux, sous le nom d'Indra; tantôt, Dieu personnifié comme l'étendue sans bornes, l'Océan dont nul n'a vu le fond, l'abîme infini, père de toutes choses, sous le nom de Brahma ; ou bien enfin la divinité comprise comme cette puissance orgiaque de la nature qui se manifeste par la destruction et la reproduction incessantes, par la guerre que se font les animaux, et par le rapprochement des sexes, puissance

personnifiée dans Siva. Dieu se montrera encore dans les mille avatars ou transformations de chacune des personnes divines qui reparaissent dans chacun des objets de la nature.

Ainsi, déjà dans l'Inde, à travers le panthéisme, apparaît la faculté de considérer chacun des phénomènes de l'univers comme isolé, et même de le personnifier, de le douer de l'individualité au point d'en faire un Dieu. Mais, il ne faut pas s'y tromper, jamais dans l'Inde les dieux individuels ne rompront la chaîne qui les unit les uns aux autres dans le Dieu universel. Quelque prédominant que se montre dans certains des cultes de l'Asie le sentiment d'une des faces particulières de la vie universelle, jamais ce sentiment n'y sera exclusif au point de détruire l'idée de la vie dans le reste de la nature; derrière le sentiment de l'individuel et de la limite, persistera l'intuition de l'universel et de l'infini. La personnification accidentelle des diverses manifestations de la vie divine n'imposera pas aux dieux qui en naîtront une forme immuable cherchant à emprisonner l'infini dans un seul type, comme le moi humain est emprisonné dans la forme humaine. Le Dieu pourra prendre alternativement et même simultanément toutes les formes animales, végétales et minérales; à peine si la figure humaine sera pour lui l'objet d'une simple prédilection, à peine si, dans ses nombreux avatars, il préférera le corps du guerrier ou de la jeune fille à ceux du tigre ou de la colombe, du palmier ou de la rose. Aussi le poëte s'habitue à le retrouver et à le peindre sous toutes les formes; et tous les objets, par leurs rapports manifestes avec un Dieu, trahiront leur dépendance de la vie universelle, de l'ensemble de la nature, en un mot, de l'infini.

Dans ce monde de l'Orient, les arts plastiques, restés sous la direction du sacerdoce comme la poésie, constateront cette variété d'existences du Dieu par la complexité de la forme visible qui lui est donnée pour symbole. Non-seulement la forme humaine, dans ses proportions qu'écrasent les proportions colossales de la nature, ne suffira pas à renfermer l'idée du Dieu, mais aucune forme particulière, si grandiose et si terrible qu'elle soit, ne pourra exprimer cette synthèse mystérieuse. Tous les règnes de la nature fourniront quelques traits à l'image monstrueuse et divine, ou plutôt, la véritable, la primitive image du Dieu ne sera pas l'idole, mais le temple lui-même, c'est-à-dire la montagne entière creusée en voûtes innombrables; voilà quel sera le premier symbole plastique du Dieu-Nature. La figure du Dieu de l'Inde, c'est l'hypogée tout entière; et les mille parois de granit le représenteront dans ses mille métamorphoses, à la fois homme et serpent, aigle et lion, monstrueux composé d'animaux et de plantes, vivant à la fois d'une multitude de vies.

Chez le poëte indien, le sentiment de l'infini dans la nature naîtra du panthéisme; l'idée de l'universel invisible caché derrière cette nature sera très-profonde en lui; et cependant, cette idée ne fermera pas son cœur au sentiment de la vie dans les objets particuliers, comme il est arrivé au déiste moderne. Dans l'Inde chaque animal, chaque arbre, chaque fleur peut renfermer le Dieu et participe éternellement à l'ensemble de la vie divine; chaque plante, chaque arbuste, chaque insecte, c'est la vie divine elle-même individualisée dans certaines conditions. Ce n'est plus là cette existence toute personnelle, tout humaine, tout isolée des autres existences, dont

l'anthropomorphisme grec va douer plus tard les chênes et les sources transformées en nymphes; c'est une vie plus semblable à la véritable vie de la nature, dans laquelle l'objet particulier n'apparaît jamais sans les racines qui l'unissent à la vie générale, et où son individualité elle-même ne se maintient que par une communion incessante avec cet ensemble infini. Aussi l'infini apparaît à tous les horizons de la poésie indienne; des multitudes de personnages s'y agitent, pareils aux milliers d'êtres qui fourmillent dans la forêt vierge, sous l'ardent soleil des bords du Gange. Sous ces créations luxuriantes, on sent partout le sol métaphysique; on aperçoit de partout, à travers les rameaux, l'enveloppe infinie du monde, le ciel, ce vêtement splendide de l'invisible. Tel apparaît le sentiment de la Nature dans ces immenses épopées de l'Orient, auprès desquelles l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne forment, pour l'étendue, que de minces épisodes.

Il était de tradition, dans l'ancienne critique, de dire que la poésie grecque animait toute la nature. Quelques écrivains ont paru plaindre vivement la mer, les forêts, les fontaines et le soleil, d'avoir perdu leur personnalité mythologique, et ont cru que la vie était retirée à ces grands êtres avec les noms de Neptune, de Phœbus, des nymphes et des dryades. La nature, aux yeux de ces critiques, tirerait sa vie de l'imagination des hommes et non pas de la vie absolue et de la pensée de Dieu. Ce seraient donc les poëtes grecs qui auraient introduit la poésie dans la nature. Avant Homère, la mer immense, le ciel étoilé, la chaste lune, le char éclatant du soleil n'avaient rien dit au cœur de l'homme; c'est le paganisme qui a poétisé l'univers. Nous disons, nous, que la Grèce

et l'anthropomorphisme ont détruit le sentiment de la Nature. C'était là, du reste, la mission du génie grec; il devait fonder l'humanité par sa victoire sur la nature et les anciens dieux.

Comment le polythéisme grec a-t-il détruit le sentiment poétique de la Nature?

Considérés relativement à toutes les vies et à tous les êtres particuliers, la vie et l'être humain leur sont certainement supérieurs; mais si on le compare à l'ensemble de la nature, l'homme est à la fois au-dessus et au-dessous d'elle. Ce qui distingue essentiellement l'être humain du reste de la création, c'est la liberté : par elle il ressemble à l'Être divin, mais c'est par elle aussi qu'il se sépare de la vie divine; c'est par elle qu'il cesse d'être un prolongement direct, une manifestation immédiate de l'existence de Dieu; c'est la liberté qui rompt la communion permanente qui rattache toute vie et toute force à la vie et à la force de l'absolu. L'être sans liberté et sans conscience n'a pas de personnalité, par conséquent il n'a pas de vie indépendante; il ne participe qu'à la vie générale. Mais cette vie générale, que peut-elle être autre chose qu'une manifestation de la vie même de Dieu? En tant que particulier, chaque objet de la nature est, dans sa petitesse, comme un pur néant devant Dieu; en tant que faisant partie de l'ensemble de la nature, sans en avoir été détachée par la personnification, chaque créature de l'univers forme un trait de la forme extérieure de l'invisible infini; elle est une parcelle de ce vêtement sacré de Dieu dont le seul toucher vivifie.

Du moment où vous ne considérez dans un objet de la nature que ce qu'il a de particulier, vous le destituez de sa véritable vie et de son importance poétique. La

contemplation des propriétés de l'existence, renfermées dans un objet isolé et que l'on finit par concevoir comme source de sa propre vie, telle est l'origine du fétichisme, religion muette et sans poésie des peuplades sauvages de l'Afrique. Le fétichisme, la croyance à une vie personnelle dans l'objet sans liberté, sans conscience et isolé de la vie générale, c'est la plus monstrueuse idolâtrie, c'est l'adoration du néant; c'est là un sentiment faux et absurde de la nature; aucune poésie ne peut en dériver.

Prendre un objet de la nature, une série de phénomènes et les représenter doués de la personnalité, de la conscience, de la liberté humaines, c'est, en voulant élever ces êtres à un état qu'ils ne possèdent pas dans la réalité, les séparer de la vie de l'ensemble, les arracher à cette communion qui fait toute leur grandeur et leur véritable existence, et, par là, les exposer à tomber plus tard, aux yeux des hommes, dans une espèce de néant, si tôt que s'évanouira ce prestige dont on les avait entourés; car le sentiment de la participation de ces objets à la vie générale, détruit par la personnification, ne pourra pas renaître immédiatement. Le fleuve et l'arbre, pour être déifiés sous forme humaine, ont dû être privés de leur vie et de leur caractère d'arbre et de fleuve; quand leur nom mythologique sera effacé, quand leur effigie humaine sera brisée, ils resteront quelque chose sans vie et sans nom qui n'aura plus de signification poétique pour les peuples, qui n'éveillera plus que des sensations au lieu d'engendrer des idées et des sentiments.

Voici par exemple le génie païen de la Grèce en face de la mer. La mer, cette indescriptible immensité, ce mouvement éternel, cette image sans forme et sans limites du chaos primitif! Dans ses sombres entrailles, des milliers

d'êtres monstrueux s'agitent; les germes des continents dorment dans ses profondeurs incommensurables; formés par le travail séculaire d'insectes microscopiques, ils s'élèvent de jour en jour vers la surface de l'onde pour voir le soleil qui les fécondera. La mer! cette chose qui confond l'esprit, ce symbole visible de l'Éternel inconnu! la mer a pris la forme et le caractère humains; elle devient Neptune, avide, turbulent, robuste, vindicatif, aveugle dans sa force, admirablement dessiné, d'ailleurs, pour exprimer ce qui peut être rendu par des actes humains de cette vie merveilleuse de l'océan. Au lieu de l'océan lui-même, c'est donc la figure de Neptune qui posera devant le poëte; c'est elle qui lui cachera la mer immense; qui traduira, sur sa physionomie grandiose mais limitée, toutes les passions qui agitent la face terrible et sans bornes de la mer.

A Dieu ne plaise et aux Muses immortelles, que nous lancions le blasphème sur une croyance, sur un sentiment qui nous ont valu la peinture de la tempête excitée contre Ulysse, au cinquième livre de l'*Odyssée*. La langue du critique se sèchera avant de contester à cette œuvre la grandeur, la précision, l'harmonie, la réalité frappante, l'effet dramatique, et surtout l'incomparable mélodie de la langue grecque. Mais qu'arrivera-t-il si vous ôtez à ce courroux de l'océan la voix d'Homère, en lui laissant la forme de Neptune? Vous n'aurez plus que de fastidieuses copies, que des sentiments factices. D'ailleurs, en présence des grands orages de la mer, vous tous qui n'êtes pas Homère, mais qui voyez la nature avec votre cœur au lieu de la chercher dans les fables grecques, n'auriez-vous pas à nous dire quelque chose de plus profond et de plus religieux?

Une seule grande figure restera sur l'océan peint par Homère, quand une croyance nouvelle aura fait évanouir la menteuse image de Neptune : c'est la figure héroïque d'Ulysse. Dans cette supériorité de l'homme sur l'élément réside tout l'esprit de la révolution que la Grèce a fait subir au sentiment poétique de la Nature. Le poëte grec a beau accumuler les magnifiques paroles pour peindre les dieux et la nature, il a fait l'homme vainqueur de la nature et plus grand que les dieux. Dans ce passage de l'*Odyssée*, ce n'est pas l'homme qui se sent petit devant l'immensité de la mer ; c'est l'océan lui-même qui s'amoindrit devant Ulysse ; c'est l'intelligence, c'est le courage humain qui triomphent des vents et des vagues soulevés par la colère d'un immortel.

Sois donc éternellement bénie, ô Grèce, mère de la liberté ! Tout ce que tu as retiré de grandeur aux dieux et à la nature, tu l'as donné en indépendance, en force, en lumière à la conscience de l'homme !

LIVRE DEUXIÈME

LA POÉSIE LATINE

CHAPITRE UNIQUE

DU PAYSAGE CHEZ LES POETES LATINS

I

La poésie latine, en ce qui tient au sentiment de la Nature, n'est qu'une seconde phase de la poésie grecque. Les Romains n'eurent pas de mythologie spontanée, autochthone : en empruntant aux Grecs la religion, ils leur empruntèrent l'art, la littérature, la philosophie elle-même. Les dieux latins manquent de cette jeunesse qui éclate sur la physionomie des premiers Olympiens et dans les hymnes qui leur sont consacrés. Transplantés sur le sol de l'Italie, ils ont vieilli dans le trajet; ils n'ont plus ces fraîches couleurs sous lesquelles ils se montrent à l'imagination, quand d'un germe obscur apporté de l'Orient chacun d'eux s'épanouit dans les champs lumineux de la Grèce. Il ne fut pas donné aux Latins de contempler la nature dans les splendeurs du monde vierge; Rome ne la connut et ne l'adora qu'en des images venues

d'ailleurs; elle admit successivement dans son panthéon, après les dieux grecs, toutes les divinités des peuples vaincus. Les Romains n'ont eu qu'une seule divinité vraiment nationale et née de leur propre génie : la cité elle-même, cette Rome dont le vrai nom, le nom sacré, était incommunicable aux étrangers, au peuple, à tout autre qu'aux initiés patriciens. Le culte de la cité, seule religion originale de cette race positive, engendre le seul art original, la seule œuvre intellectuelle des Romains, le droit civil; dans tout le reste ils imitent, car ils avaient imité dans la religion. Leur littérature, c'est la littérature grecque qui recommence, après quelques siècles, dans un autre idiome.

Voyez l'histoire de leur poésie : combien de faits semblent inexplicables, tant ils sont contraires au développement régulier des littératures prime-sautières et vivant d'elles-mêmes! La poésie dramatique, la dernière qui fleurisse, qui naisse même chez les peuples créateurs dans l'art, apparaît la première chez les Latins et porte ses plus beaux fruits avant l'épopée : Térence précède Virgile d'un siècle, Plaute d'un siècle et demi. L'épopée d'Ennius, contemporaine des comédies de Plaute, n'est qu'une chronique en vers; son titre même d'*Annales* en indique la nature, et les fragments qui nous en restent témoignent du peu de place qu'y tient la poésie véritable. Quoique instruit déjà à l'école des Grecs, dont il enseignait la langue aux jeunes patriciens, traducteur d'un livre de décadence, celui d'Evhémère, le rude Ennius est bien un génie tout romain, positif, énergique et sans idéal. Les débris de son épopée et de ses tragédies nous représentent ce qu'eût été la poésie latine livrée à elle-même, si la Grèce ne lui avait com-

muniqué à la fois son inspiration et sa discipline. Ce fumier d'où Virgile a tiré des perles, c'est le vigoureux matérialisme des Latins ; les perles y furent engendrées par un rayon de l'idéal grec.

Une grande œuvre matérialiste continue la poésie romaine commencée au théâtre. Curieuse histoire littéraire où Lucrèce précède Virgile, où la philosophie atomistique obtient son épopée avant les origines nationales, où les ancêtres et les dieux, Vénus et Anchise, Énée et Jupiter, ne sont chantés qu'après Épicure ; où la science encore informe soustrait à la religion, aux traditions de la race, les prémices de la poésie. Ainsi la muse romaine jette son premier éclat dans la comédie et débute dans l'épopée par un poëme *sur la Nature des choses*.

Ce n'est pas le sujet choisi par Lucrèce qui contraste si fort avec l'épopée des Grecs et celle de toutes les races primitives. Tous les anciens poëmes poursuivent le même but, partout la poésie primitive a pour texte le *de rerum Natura*. Les théogonies, les cosmogonies, qui remplissent la poésie de l'Inde, depuis les Védas jusqu'au Mahabharata et au Ramayana, celle de la Grèce depuis Orphée et Linus jusqu'à Homère et Hésiode, que sont-elles, au fond, si ce n'est une explication de l'origine et de la nature des choses ? Mais, dans l'Inde et dans la Grèce, le *Vates* demande l'explication au spectacle de la nature, aux souvenirs d'une révélation faite à sa race, à l'imagination, à la foi naïve ; le poëte romain se fait l'interprète d'une philosophie née dans la vieillesse des philosophies et des religions antiques. Il ne juge pas de la nature avec son imagination et dans la liberté d'un sentiment naïf ; il ne la contemple pas à

travers les impressions propres et les traditions d'une race; il ne l'adore pas en confondant ses phénomènes avec les dieux nationaux; il cherche à l'expliquer comme on ferait d'une machine démontée et remontée sous les yeux des spectateurs par un physicien qui en connaîtrait toutes les parties, sans savoir d'où vient la force motrice.

Cette force initiale, ce principe de la vie universelle, Lucrèce, d'après Épicure, le place dans les atomes. L'atome est le dieu de Lucrèce; il est dans l'esprit de ce poëte ce qu'étaient avant lui les divinités issues de la nature, personnifications des éléments divers et des divers phénomènes de la création. L'Olympe primitif avait des centaines de dieux, celui d'Épicure en a des milliards : dieux invisibles, impondérables, inexprimables. De quelles images ces dieux sans figure peupleront-ils la poésie? Nous savons ce que chaque mythologie a donné, ce qu'elle a ôté à la poésie du monde extérieur. La forme des dieux grecs et des dieux indiens, leurs métamorphoses nous sont conues. Mais que va produire dans l'art cette nouvelle notion de l'univers qui supprime toute forme sensible et toute proportion chez les dieux, sans leur accorder l'existence spirituelle? Voici deux sortes de divinités, deux infinis placés en face l'un de l'autre : l'immensité infinie du grand tout, l'infinie petitesse des atomes, toutes les deux pareillement indescriptibles.

L'engendrement de l'univers par ces atomes, la naissance et l'histoire de ce *dieu-monde* aveugle, inconscient, insensible, privé d'intelligence et de liberté, vivant néanmoins et occupé à se produire éternellement lui-même dans une obscurité et une impassibilité éter-

nelles, tel est cet étrange sujet d'épopée, théogonie du néant, poëme de l'indescriptible entrepris par Lucrèce, sans modèles, et dans un idiome rude encore et non assoupli au langage philosophique.

Plus souvent cité qu'il n'est lu, vanté plus, ou du moins autrement, qu'il ne mérite de l'être, le livre *de Natura rerum* n'est pas, tant s'en faut, le plus beau poëme de l'antiquité, mais il était certainement le plus difficile à faire. Le génie de Lucrèce fut de beaucoup supérieur à son œuvre.

A ce vaste sujet, qui n'est rien moins que la science naturelle tout entière et qui semble inaccessible à la poésie, appliquer une philosophie, la moins poétique qui fut jamais, la plus vague, la plus sombre, disons le mot, la plus absurde; écrire, en partant de cette doctrine de la rencontre aveugle des atomes, un poëme en maint endroit si animé, si éloquent, si pittoresque; revêtir d'un style énergique et saisissant ces idées étranges et obscures, c'est la preuve des plus magnifiques facultés. Jamais poëte n'a rendu d'une façon plus claire, plus vive, plus énergique, des idées plus ternes et plus insaisissables par elles-mêmes. Lucrèce est par-dessus tout un puissant écrivain; la force lui appartient comme la grâce appartient à Virgile; il a le plus grand style entre tous les poëtes latins. Ceux qui l'admirent le plus peuvent-ils le lire sans fatigue et sans ennui? Cette physique subtile, fausse, répugnante, qui s'agite en dissertations stériles pendant des milliers de vers, est vainement relevée par des passages admirables, des éclairs de sentiments vrais, des expressions aussi pittoresques que la pensée est fluide et fugitive; en vain elle est soutenue d'un bout à l'autre par un souffle qui ne

faiblit jamais ; le poëme de Lucrèce ne peut être lu sans une énorme fatigue. Il est fait pour un petit nombre d'esprits curieux ; c'est en lui-même, le style mis à part, un splendide avortement ; il n'a pas pris place dans cette famille d'œuvres vivantes, dans cette galerie des portraits de l'humanité à ses divers âges, que l'on parcourt avec un intérêt filial et que l'on peut visiter tous les jours avec la même émotion. Dieu et l'âme sont absents de ce poëme ; et si la doctrine d'Épicure s'y trouve tout entière, la vraie nature n'y est pas. Mais l'immense génie de l'écrivain est partout présent et suffit à légitimer l'enthousiasme dont ce livre a été l'objet. L'accord d'un grand nombre de ses idées avec le matérialisme et l'athéisme contemporains lui promet de nos jours une recrudescence de gloire. Sachons l'admirer par ses beaux côtés : son mérite éternel, c'est le style ; pour la précision et la vigueur, celui de Lucrèce ne le cède à pas un des maîtres, pas même aux Grecs.

Nous n'étudions ici chez Lucrèce ni le philosophe, ni l'écrivain, ni le poëte en général, mais seulement le poëte de la nature. De quelle façon, propre à son génie, a-t-il senti le monde extérieur ? Quelles sont les couleurs originales et personnelles du tableau qu'il en a fait ? Malgré l'énergie des peintures et le choix de son sujet qui le promène dans tout l'univers visible, Lucrèce est un penseur avant d'être un poëte pittoresque ; il n'aime pas, il ne sent pas à la manière ordinaire des poëtes, cette nature qu'il dissèque, qu'il analyse avec tant de vigueur philosophique. Ce qui frappe le plus fortement son esprit, c'est le fait essentiellement indescriptible, la vie universelle. Incarnée dans chaque objet particulier sans cesser de communiquer avec l'ensemble des

choses et avec leur source divine; limitée dans l'individu, la vie devient un des éléments de la nature que peut saisir, que peut représentèr le poëte; mais la vie en soi, cette force intime qui s'exerce sur les atomes et dans l'infiniment petit, ou qui agite l'infiniment grand dans la masse de l'univers, la vie, ainsi conçue, ne saurait se traduire par la poésie en images émouvantes. Notons d'abord dans Lucrèce le sentiment de la vie universelle, mais d'une vie qui n'a pas conscience d'elle-même, d'une vie que la raison démontre au philosophe, sans qu'elle dise rien au cœur de l'homme, et sans que l'être aveugle qui la possède relève d'un être supérieur.

Le monde, cet immense agrégat d'atomes, vit et se développe sans le vouloir et sans le savoir : telle est la formule de Lucrèce. Elle supprime du même coup dans l'univers toutes les causes libres, morales, intelligentes, Dieu et l'âme humaine. Quels témoins, quels auxiliaires, quels amis, quels ennemis restent donc à cet être unique végétant à l'aveugle dans l'espace? Qui pourra former avec lui des accords, des dissonances, des harmonies, des contrastes, une poésie en un mot? Les hommes et les dieux ont disparu. La poésie est une harmonie; elle suppose plusieurs termes, plusieurs êtres, plusieurs causes; un son isolé, une seule note ne font pas un chant. L'univers, réduit à l'unité absolue de la matière ou à celle de l'esprit; l'univers, privé de Dieu, privé des âmes; l'âme toute seule, le pur esprit sans le monde des corps, autant d'hypothèses exclusives de la poésie.

Le matérialisme absolu de Lucrèce tarit dans la nature, sa plus grande source de poésie. L'élément religieux, merveilleux, surnaturel, l'intervention de l'invisible, la présence et l'action de Dieu ou des dieux sont essentiels

à la poésie de la nature, aussi bien que la présence de l'âme humaine, d'une conscience libre et distincte du monde, celle d'un être qui contemple et qui juge la création. Mais, dira-t-on, si la religion, si la mythologie sont supprimées par le matérialisme, le cœur humain ne saurait être aboli : il reflétera perpétuellement la nature. Oui certes, entre l'homme et la nature des sympathies, de poétiques relations s'établissent en dehors des croyances religieuses ; mais, Dieu absent, cette poésie de l'univers n'est-elle pas diminuée d'un infini ?

Voilà donc l'esprit humain placé par Lucrèce vis-à-vis d'un monde sans divinité ! Les rapports éternels du cœur avec la nature, les harmonies de nos passions, de nos diverses situations morales avec les phénomènes, avec les sites de l'univers, demeurent, il est vrai, entières et toujours vivantes, et avec elles mille ressources de profonde poésie. Mais cet ordre de sentiments, presque toujours mélancoliques, se montre fort peu dans l'antiquité latine ; il appartient surtout aux modernes, et Lucrèce n'en offre guère d'exemples. Nous cherchons dans son poëme un passage où les harmonies d'un fait, d'un spectacle de la création avec un acte, avec un état de notre cœur, soient formellement indiquées. Comme les autres poëtes latins et grecs, il n'admet et ne décrit entre la nature et l'homme qu'une certaine communion de joie sensuelle, qui s'opère pour nous dans la jouissance des fruits et des fleurs, d'une douce température, d'un air pur, d'une lumière transparente. Aux hommes privés de la richesse, dit le poëte, la nature offre gratuitement mille délices.

« Ils peuvent, du moins, étendus sur des herbes molles, au bord des ruisseaux et sous le feuillage des grands

arbres, ils peuvent goûter, à peu de frais, toutes les jouissances du corps, surtout lorsque la saison est riante, lorsque le printemps émaille de fleurs les vertes prairies. » (Liv. II.)

Tels sont les tableaux que nous fait la poésie antique des scènes de la création; nos sens y prennent le plus grand plaisir, notre imagination s'y délecte, notre intelligence applaudit; mais le cœur reste à part de ces émotions et l'âme fait silence. Lucrèce lui-même, qui veut pénétrer dans l'intimité de la nature et cherche à peindre ses actes les plus mystérieux, n'excite jamais en nous, par ses descriptions, de tressaillement sympathique, à moins que l'homme ne soit en scène dans le paysage. C'est de la présence d'un de nos semblables, c'est de la peinture d'un fait humain et non pas du tableau même de la nature, que jaillissent alors l'idée et le sentiment qui nous émeuvent. Ainsi, dans le début célèbre du second livre :

Suave, mari magno turbantibus æquora ventis,
E terra magnum alterius spectare laborem :
Non, quia vexari quemquam est jucunda voluptas,
Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave est.

Le poëte, en face d'une tempête, contemplée à l'abri du danger, ne nous suppose pas d'autre impression que celle du contraste qui naît de notre sécurité et du danger que nous aurions pu courir et que subissent d'autres hommes. Du reste, son poëme, pris dans son ensemble, n'a pas pour but de nous intéresser à la nature en nous la montrant comme révélatrice du monde moral, comme une image de la divinité ou comme un miroir de nos propres destinées, pas même de nous la faire connaître

en tant que belle, agréable, utile. Lucrèce la dissèque sous nos yeux et l'analyse avec la science incomplète de son temps, pour nous bien prouver que ce vaste corps n'a pas d'âme, que les abîmes de la création ne cachent aucun dieu redoutable, aucune promesse, aucune menace d'autre vie, pour nous délivrer enfin de toutes les espérances, de toutes les inquiétudes qui troublèraient ici-bas les voluptés du corps et celles de l'âme :

« O misérable esprit de l'homme! cœurs aveugles! ne voyez-vous pas que la nature ne demande rien de plus qu'un corps exempt de la douleur, une âme libre de soucis et de terreurs et bercée d'agréables sensations? »

Supprimer le divin dans la nature et l'idée de l'immortalité dans l'homme, voilà le dessein de Lucrèce. Au lieu d'y employer la métaphysique toute seule, il y fait concourir en première ligne la science naturelle, la science de son temps et de son école, c'est-à-dire un amas d'erreurs qui feraient sourire aujourd'hui le moindre écolier de physique. Si, des régions de cette philosophie ténébreuse, le poëte s'échappait du moins plus souvent en descriptions de la vraie nature; si la peinture dès êtres animés, celle des paysages, le récit de quelque action intéressante venaient reposer le lecteur de cette longue chimie! mais le paysage et les épisodes n'existent pas, et les tableaux sont extrêmement rares dans le *de rerum Natura*. On n'y trouve nulle part la description d'un site ou d'un être déterminé. Les phénomènes de la nature, le lever ou le coucher du soleil, le débordement des flots ou l'incendie y sont toujours représentés en général et sans aucune nuance qui les localise.

« Quand l'aurore répand sur la terre ses premiers rayons, quand mille oiseaux, voltigeant au fond des bois

solitaires, remplissent les airs de leurs voix harmonieuses, tout le monde sait, tout le monde voit avec quelle promptitude le soleil à peine levé dore toute la nature de sa lumière naissante. »

Le poëte ne cherche pas à composer un tableau, mais chacune de ses expressions est elle-même d'un pittoresque saisissant et intraduisible dans notre langue. C'est là dans Lucrèce un mérite que n'égale aucun poëte latin, pas même Virgile : le mérite de peindre, de sculpter par les mots, de donner aux images une couleur, un relief, un contour qui les rendent indélébiles dans la mémoire. Peintre admirable qui dédaigne la peinture pour la chimie des couleurs, il produit des effets merveilleux quand il consent à passer de l'analyse à la description. Voyez cette mère d'un jeune taureau qu'on vient d'immoler :

« Que devient alors sa mère? Privée de lui, elle parcourt les vertes forêts; elle laisse partout les profondes empreintes de ses pieds fendus; elle promène partout ses yeux inquiets, et regarde si elle voit venir l'enfant qu'elle a perdu; immobile, attentive, elle remplit les ombrages des bois de ses gémissements; puis elle revient aux étables et les visite sans cesse, absorbée dans son désir de le retrouver. Le tendre feuillage des saules, les herbes que féconde la rosée, les fleuves qui coulent à pleins bords, ne la charment plus et ne la détournent pas de ses inquiétudes soudaines. »

Nulle part Lucrèce n'a peint avec plus de puissance que dans ce sombre tableau de la peste d'Athènes, dont les détails sont tracés avec une précision technique qu'aucun de nos réalistes modernes n'a encore égalée. Dans l'art de choisir et de placer les épithètes pittoresques, de rendre les objets visibles et de parler aux yeux par

l'expression, Lucrèce est le seul rival des poëtes grecs. C'est bien là, sans doute, une part essentielle du sentiment poétique de la Nature. Lucrèce possède au plus haut degré ce don de la parole qui fait image. Il sait exprimer, sous une forme éclatante, des idées si abstraites, que l'on ne les croirait pas susceptibles de prendre un corps, de se revêtir d'une apparence visible. Avec le sentiment de la couleur et du relief, il a, dans une mesure peu commune, cette sorte de perception intime qui traverse l'enveloppe matérielle des choses, et qui en saisit pour ainsi dire le principe vital; comme ces enchanteurs de nos légendes qui, en appliquant leur oreille contre la terre, entendent l'herbe pousser et croître les racines des arbres. Lucrèce se complaît dans cette vue de la germination des choses; il s'enivre de la vie universelle, quoiqu'il en méconnaisse la source. L'idée de la mort absolue, éternelle de l'âme humaine, qui fait le fond de sa triste philosophie, semble redoubler en lui cette ardeur de contemplation de la vie organique qui circule avec les atomes dans le vaste corps de l'univers.

Mais dans l'ordre des sentimens moyens, dans ce qui n'est ni la philosophie ni le pittoresque de la création, dans la région de la nature la plus humaine pour ainsi dire, celle où nous trouvons le miroir de nos joies, de nos tristesses, le reflet de nos passions, l'aliment des rêveries personnelles, dans celle aussi qui se prête le mieux à des tableaux simples, sans prétentions philosophiques, ordonnés seulement pour le charme du spectateur et au point de vue du beau, Lucrèce n'a fait que de rares excursions. Il ne dessine jamais un paysage pour l'amour du site ou pour celui de l'art lui-même; jamais non plus il n'en assortit les couleurs au gré de ses impres-

sions du moment et pour associer l'état du monde extérieur à l'état d'une âme humaine. Cette poésie plus intime de la nature sera l'œuvre essentielle des poëtes modernes; et dans la littérature latine le doux Virgile, ce précurseur de la muse chrétienne, préludera seul sur ces cordes délicates.

II

Virgile, on l'a répété souvent, et en dépassant peut-être l'exacte mesure, a introduit dans la poésie antique certains sentiments qui semblent propres à notre âge. Les grâces tendres et rêveuses, la passion intime et contenue, une commisération pour les souffrances d'autrui toute chrétienne à force d'être humaine, voilà ce que le cygne de Mantoue a de plus qu'Homère. C'est par ces côtés, ne disons pas féminins, mais *Raciniens*, qu'il l'emporte sur ses austères devanciers. Oublions ici les poëtes de l'Inde.

En aucun point Virgile n'est plus nouveau et ne touche de plus près à nos sentiments que dans sa manière de peindre le monde extérieur, malgré la brièveté tout homérique de ses descriptions. Si peu qu'il nous ait laissé de pareils tableaux, l'auteur des *Eglogues* et des *Géorgiques* commence la famille des peintres qui voient la nature à travers leur propre situation morale. Avant lui, la couleur personnelle, intime, *subjective*, ne se montre guère dans le paysage, même chez les élégiaques et dans la poésie érotique ou pastorale.

Les religions grecques et latines n'attachaient pas, ne soumettaient pas l'âme à la nature comme le panthéisme indien. Les poëtes antiques, dès le siècle d'Homère,

regardent l'univers d'un esprit libre et dégagé et le décrivent en artistes. Nul autre sentiment ne les domine que celui de la beauté des formes; leur peinture n'a d'autre ambition que le plaisir des yeux. Comment l'âme du peintre, si fort assujettie et mêlée à son modèle dans la première poésie orientale, si indépendante, si absente de la nature, durant la période héroïque de l'antiquité, vient-elle de nouveau avec Virgile se répandre dans le paysage et l'animer d'une vie plus pénétrante, d'une sorte de grâce invisible et toute morale? Sera-ce par une cause religieuse? Évidemment non. Il serait curieux d'étudier la religion de Virgile, et ce serait la première chose à faire pour qui voudrait le connaître à fond et déterminer dans l'histoire la place et le caractère de son épopée. Poétiquement et dans les apparences, Virgile est de la religion d'Homère, comme tel poëte du dix-neuvième siècle est de la religion de Dante. Mais entre les deux époques, la philosophie de Platon et de Descartes, celle d'Épicure et de Voltaire, celle de Zénon et de Kant n'ont-elles pas été traversées? Si religieuse que soit l'âme de Virgile, ses dogmes sont tempérés par la philosophie; il adoucit, il éclaire, *il humanise* la vieille mythologie romaine. Sa religion, d'ailleurs, comme chez les anciens et surtout à Rome, demeure étroitement unie à sa politique. Tant que sa poésie est de l'histoire, tant qu'il est national et qu'il touche à la chose romaine, comme dans l'*Énéide*, quelques passages des *Géorgiques* et un plus petit nombre des *Églogues*, il est sincèrement de la religion nationale. Quand il laisse aller son âme librement à ses amitiés, à ses amours, à ses impressions d'enfance, aux charmes du paysage qui l'environne, il n'est plus le croyant d'aucune mythologie, le disciple d'aucune école, il est de l'éternelle

religion de toutes les âmes tendres, pures, élevées, un peu rêveuses dans une époque agitée et attristée. Par là seulement Virgile est un moderne chez les anciens; il n'a pas entrevu le christianisme, il a simplement pratiqué la poésie, la poésie pure et libre de toute entrave et de tout secours religieux. C'est dans ce sentiment tout intime et personnel qu'il aborde le paysage. Il n'y rencontre pas les dieux traditionnels, il n'y cherche pas le dieu inconnu; s'il y place quelque blanche statue de déesse ou de nymphe, c'est pour l'habitude et comme ornement. Il y cherche, il y rencontre, il y pose dans son éternelle vérité l'âme humaine, le divin cortége des sentiments qui resteront toujours unis au spectacle de la nature.

Virgile, peintre et sculpteur à la façon sinon à l'égal d'Homère, capable de décrire aussi pour la seule beauté et l'art pur, Virgile veut faire autre chose que de peindre au vif le paysage : il veut le faire parler, car il éprouve en le voyant autre chose qu'une admiration d'artiste; car il sent parler quelque chose dans son propre cœur, en face de la nature. Dès que les hôtes mythologiques sont écartés, Homère ne voit plus dans la nature que de belles formes, de belles couleurs, des tableaux faits ou à faire avec tout le désintéressement, toute la liberté d'un artiste étranger à la scène qu'il raconte. Quand ce n'est pas du simple coup d'œil de l'artiste, c'est avec le sentiment de l'agriculteur, du marin, du marchand, du chef de cité qu'Homère regarde le monde extérieur. L'Aède grec est un guerrier, un navigateur, quelquefois un prêtre, le plus souvent un simple barde, un poëte de profession; mais dans tous les cas, chez ce peuple maritime, c'est un homme peu attaché au sol, et qui n'y adhère jamais par des liens personnels et moraux comme le petit propriétaire italiote

du temps de Virgile. Le domaine de Mantoue, le champ paternel, les souvenirs du fils, de l'ami, de l'amant attachés à la terre natale, la tristesse d'une âme tendre dépouillée de tous ces biens, la joie de l'homme qui les recouvre et avec eux le loisir et l'indépendance, voilà les sources du sentiment nouveau que le poëte latin apporte à la peinture du paysage; aussi la rendra-t-il expressive, la fera-t-il tout humaine et morale, quand elle était avant lui purement mythologique ou descriptive. Les paysages d'Homère nous charment comme un tableau, ceux de Virgile nous émeuvent comme une mélodie.

C'est dans les *Églogues* et dans les *Géorgiques* qu'il faut étudier Virgile paysagiste et précurseur du sentiment moderne. Très-rare dans l'*Énéide*, plus rare que dans Homère, la description des sites est courte, exacte, saisissante comme chez le poëte grec, mais impersonnelle comme chez lui; elle est faite dans ces conditions de désintéressement et de sérénité qui conviennent à la peinture d'histoire et à l'épopée. Parfois le tableau est directement emprunté d'Homère, sauf quelques nuances. Voyez la tempête qui disperse la flotte d'Énée au premier livre :

> Una Eurusque Notusque ruunt, creberque procellis
> Africus; et vastos volvunt ad littora fluctus...

de même en maint autre passage, quoique Virgile ait visité, ainsi qu'Homère, la plupart des sites de son poëme, et qu'il puisse peindre d'après nature. Mais il en est du paysage dans le poëme héroïque comme dans la grande peinture religieuse. Chez les plus anciens maîtres, le paysage est absent; quand il commence à se montrer, et dans Raphaël lui-même, il témoigne peu de souci de la vérité

locale, il n'existe guère qu'à l'état d'indication générale et de convention ; le même site peut passer d'un tableau et d'un maître à l'autre sans affecter en rien l'originalité de la composition, la nouveauté et l'intérêt du drame. Ainsi procède Virgile dans l'*Énéide;* il restreint encore la faible part accordée au paysage dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et ne se fait aucun scrupule d'indiquer ses fonds de scènes avec des réminiscences d'Homère. Comme le poëte grec, il a pour sujet l'homme et non pas l'univers. Il pénétrera plus avant qu'Homère dans certaines régions inexplorées de l'âme humaine ; plus que lui, il est le poëte des choses intimes, il a droit de négliger le monde extérieur. Quand il est jeté par la tempête sur les côtes de Lybie, c'est pour y peindre le cœur de Didon ; les traits rapides qu'il consacre au paysage ne font que l'indiquer et n'ont rien d'original. L'*Odyssée* est d'abord présente aux yeux du peintre, la nature n'est que sur le second plan.

Un nom et une épithète, un hémistiche, un seul vers suffisent souvent au poëte pour poser le lieu de la scène. Nous cherchons dans toute l'*Énéide* un véritable paysage, un site rendu visible et attirant les yeux par lui-même. Le plus vaste et le plus complet n'atteint pas douze vers.

« A l'extrémité d'une longue baie, une île forme un port en opposant ses rivages aux flots de la haute mer qui viennent s'y briser. A droite et à gauche de vastes rochers, deux sommets qui menacent le ciel. A leurs pieds s'étend une rade paisible et silencieuse. D'un côté s'élève en amphithéâtre une épaisse forêt, elle couvre la montagne de son ombre religieuse ; en face, et suspendue sur les écueils, on voit une grotte où coule une eau douce autour de laquelle des siéges semblent creusés dans le rocher vif. C'est la retraite des nymphes. Ici les navires fatigués

se reposent sans le secours des amarres et des ancres recourbées. »

Trois vers suffiront à la peinture d'une montagne, d'un fleuve ou d'une forêt.

« C'était un taillis épais, une forêt de sombres yeuses, « hérissée de ronces, où l'on apercevait à peine quelques « sentiers étroits et peu frayés. »

Mais le poëte a mieux à faire ici qu'un tableau de la contrée; il se hâte avec le destin vers le terrible dénoûment de la douce amitié de Nisus et d'Euryale; il va nous donner dans ce merveilleux épisode une des plus vives et des plus nobles émotions que l'âme humaine ait reçues de la muse antique.

La description des sites, si brève et si rare dans l'*Énéide*, ne tient pas beaucoup plus de place dans les autres poëmes de Virgile; mais le paysage, sans être plus longuement dessiné, y prend une tout autre importance : il est acteur dans les *Églogues*, il est le personnage essentiel dans les *Géorgiques*.

Un intérêt particulier, un intérêt de cœur s'attache aux *Églogues;* ce n'est pas là sans doute que se montre le grand poëte rival d'Homère et supérieur aux poëtes didactiques de tous les temps, mais c'est là que nous apparaissent avec le plus de détails intimes l'âme et la personne de Virgile. Si le noble poëte a mérité les plus charmantes épithètes qui restent attachées à son nom, le doux, le rêveur, le tendre, l'élégant Virgile, c'est dans ces merveilleux petits chefs-d'œuvre. Comme la portée des sentiments dépasse le cadre emprunté à Théocrite! Lequel des deux l'emporte par la couleur et la grâce pittoresque? La question peut rester indécise. Mais combien plus de grâce intime et de vie morale chez le poëte

latin! Le Virgile que nous aimons, que nous tenons pour un de nos contemporains, c'est surtout le Virgile des *Églogues*. C'est aussi dans ces poëmes que sa vie et son âme sont le plus mêlées à la nature. La terre natale, son cher pays de Mantoue, sa maison, le domaine paternel, tant de souvenirs attachés à chaque arbre, à chaque étang, à chaque haie, c'est par tout cela, c'est-à-dire par le cœur, qu'il est poëte de la nature. Son imagination sereine, équilibrée, ne demande au monde extérieur que tout juste ce qu'il faut d'images pour suffire au sentiment. Il nous fait tendrement aimer les lieux qu'il aime, sans nous les rendre complétement visibles et sans fournir au peintre assez de documents pour les reproduire.

Cette nature, qui s'est emparée de l'âme de Virgile, qui lui a donné et qui en a reçu tant de douce poésie, on la reconnaît dans le paysage des environs de Mantoue et des bords du Mincio.

« Là où le large Mincio s'égare en de lents détours « sinueux et voile ses rives d'une molle ceinture de ro-« seaux...

« Là où le Mincio verdoyant voile ses rives d'une molle « ceinture de roseaux, où les chênes sacrés retentissent « du bourdonnement des abeilles...

« Et ces campagnes telles que les perdit l'infortunée « Mantoue, au bord d'un fleuve où, dans les herbes abon-« dantes, paissent les cygnes blancs comme la neige. »

Une plaine humide et fertile, de grasses prairies d'une verdure toujours vive, un fleuve paisible aux bords marécageux et couverts de roseaux, l'atmosphère un peu brumeuse des pays arrosés, plus loin de petites collines irrégulières, couvertes de vignes et de quelques bouquets de chênes, c'est là que Virgile a vécu ses premières

années et que le ramènent toujours ses plus chers souvenirs. Dans cette nature paisible, élégante, mélancolique, il a placé le théâtre de ses *Églogues*, qui sont aussi par moment des élégies. Virgile nous ouvre son âme dans ces petits poëmes pleins de détails intimes et personnels et qui nous ont appris ce qu'il y a de plus certain dans sa biographie. Le paysage est toujours sobrement dessiné, plutôt indiqué par un simple profil que décrit avec toutes ses couleurs. Mais la nature est partout présente, et à chaque instant un mot des acteurs en met sous nos yeux quelques aperçus charmants. Jamais de tableau fait de parti pris et pour lui-même, comme on les prodiguera chez nos modernes; mais à chaque pas un trait vif et juste vient s'ajouter à la physionomie du site, et nous avons bientôt, de la nature où s'agitent ces petits drames, une impression qu'une longue peinture ne nous laisserait pas aussi profonde et aussi poétique. La décoration, dans les *Églogues*, la scène, le costume, tous les accessoires pittoresques sont aussi gracieux et saisissants que les sentiments sont délicats. Au-dessus du Virgile épique planera toujours la figure d'Homère; le Virgile original, parfait, éternel, c'est le Virgile rustique.

Les *Eglogues* sont des urnes ciselées du plus fin travail de l'art antique. Théocrite est moins délicat, moins élégant, sans être plus riche de couleur. Les personnages de Virgile sont en saillie et sur le premier plan, toute la scène appartient au cœur humain; mais la nature fournit à ce tableau tous les motifs de sa délicieuse ornementation. Les fleurs, les fruits, les feuillages s'étendent sous les doigts du poëte latin en guirlandes plus abondantes que sous la main des Grecs.

Errantes hederas passim, cum bacchare tellus
Mixtaque ridenti colocasia fundet acantho.

« La terre produira pour toi des branches de lierre « errantes çà et là, du bacchar et du colocase mêlés à « l'acanthe souriante. »

La flore virgilienne est plus riche, plus variée que celle de Théocrite. Les divers objets de la nature sont plus souvent et plus étroitement intéressés dans le drame. L'yeuse et le noir corbeau, l'orme et la tourterelle qui gémit sur ses branches, le saule amer et le cytise fleuri, les chèvres et les abeilles y figurent à chaque scène. Ce sont là comme les acteurs secondaires, mais indispensables au développement de l'action. Nulle part l'homme ne s'y montre sans son cortége d'amis et d'ornements rustiques. La terre est en travail autour de lui; tout s'anime, tout est vivant sous ses pas. Telles sont ces coupes de bois de hêtre :

« Ciselées par le divin Alcimedon; un cep de vigne « entrelacé d'un lierre chargé de ses graines embrasse « le contour du vase. Au milieu sont deux figures : « l'une est celle de Cronos; quelle est l'autre? C'est « celle de l'homme qui par des lignes tracées a décrit « tout le globe de la terre assigné aux différentes na- « tions, a distingué les saisons où il faut labourer les « champs ou couper les blés... Le même Alcimedon « m'a fait deux coupes ornées de branches d'acanthe, « parfaitement ciselées, qu'embrassent les deux anses; « il a gravé au fond un Orphée entraînant les arbres au « son de sa lyre. »

Telles sont les *Eglogues;* une scène, quelquefois un simple portrait, encadrés dans une guirlande de fleurs; au fond du tableau, le paysage est indiqué. Les amitiés de

Virgile, sa politique, César, Pollion, Mécène, tiennent dans ces petits poëmes une place considérable. On a voulu voir des aspirations et des illuminations chrétiennes dans ce qui n'était que poétique flatterie, optimisme d'un exquis courtisan. Mais ce n'est pas le chantre d'Auguste, c'est celui de la nature que nous étudions ici. Les traits épars de la philosophie et de la religion de Virgile nous intéressent plus que sa politique. Autrement complet et parfait qu'Hésiode comme poëte didactique de la vie rurale, il est moins riche en détails religieux; il ne touche que légèrement à des croyances déjà bien ébranlées. Sa cosmogonie est d'un philosophe et presque d'un savant. Voyez au milieu des tableaux mythologiques du Silène (*Eglogue VI*) ces vers qui rappellent Lucrèce :

« Il chanta d'abord comment les éléments, la terre, « l'iar, l'eau et le liquide feu étaient rassemblés dans « le vide immense; comment ils donnèrent naissance à « toutes choses et formèrent l'assemblage du vaste uni- « vers; comment le globe de la terre devint une masse « solide et se sépara des eaux; comment peu à peu « toute la matière se revêtit de différentes formes. Il « disait la terre étonnée des premiers rayons du soleil; « il expliquait la formation des nuages qui retombent « en pluie, la naissance des arbres et des animaux qui, « d'abord en petit nombre, errèrent sur les montagnes « qui leur étaient inconnues. »

Par sa philosophie, Virgile est bien près de nous; par son cœur, il est notre contemporain. Sa croyance, comme celle de Cicéron, comme celle de tous les grands esprits de son siècle, c'est le déisme. S'il est de tous les temps par le côté moral de sa poésie, par sa douce et

tendre humanité, il est aussi profondément national comme tous les grands poëtes épiques. Homère, c'est la Grèce elle-même; Virgile est le plus Romain de tous les poëtes de Rome. Il l'est dans les *Géorgiques* plus sérieusement peut-être que dans l'*Enéide*. S'il chante dans son épopée l'origine plus ou moins authentique de sa race, il nous peint dans son poëme rustique la vie réelle du peuple latin, la véritable source de la vigueur, de la grandeur de cette énergique famille, la vie agricole. Le charme des détails recouvre dans les *Géorgiques* un fond très-sérieux, très-pratique, nous dirions, pour une œuvre de notre temps, très-scientifique. On reconnaît unanimement que Virgile possède toute la science agronomique de son époque : en agriculture, comme en histoire, c'est un poëte savant. Merveilleux âge de la connaissance humaine où les idées sur l'essence des choses et la peinture des travaux usuels devenaient si naturellement une poésie! Nous ne voulons pas décourager le présent, encore moins l'avenir; mais combien la science positive, l'agronomie rationnelle d'aujourd'hui, et demain la culture à la vapeur, ne donneront-elles pas de tourments aux futurs poëtes géorgiques? Auront-elles aussi leur Virgile?

Par cette peinture sérieuse et pratique de la vie des champs, l'œuvre de Virgile est essentiellement romaine. Ce n'est pas la seule inspiration du courtisan qui place le livre sous l'invocation du nouveau dieu des Romains, César, dont le rang et l'emploi parmi les dieux n'est pas encore bien fixé :

Tuque adeo, quam mox quæ sint habitura Deorum
Concilia incertum est...

Le poëte veut rappeler ses concitoyens au principe de leurs anciennes vertus; il invite la nouvelle divinité à choisir entre toutes les fonctions célestes le gouvernement du monde rustique :

« Et plein de pitié comme moi pour les laboureurs si « peu éclairés, viens, et dès à présent accoutume-toi à « recevoir nos vœux. »

Il y a donc encore de la politique dans ce poëme si étranger en apparence à toutes les questions qui se débattaient alors dans le monde romain. Il s'agit de donner à un ordre de choses très-éclatant, mais qui péchait par sa base et qui devait s'écrouler dans la corruption, l'appui de ces vieilles vertus que les hommes d'autrefois faisaient sortir des sillons paternels par le travail de la charrue. Virgile fut une des forces d'Auguste; l'aimable auréole du poëte couvre encore en partie cet odieux personnage aux yeux de la postérité. Un poëme des champs était donc à la fois dans les souvenirs, dans les goûts les plus intimes du poëte, et dans les idées politiques du moment. Il s'agissait de commencer une Rome nouvelle; l'*Enéide* lui enseignait ses origines, les *Géorgiques* la rappelaient aux travaux de la paix, à la vie saine et morale par excellence. A chaque instant, le nom de César revient dans le poëme, pour en mieux marquer l'intention. Le plan et la méthode sont un peu arbitraires; mais les préceptes sont bien d'un véritable homme des champs. Jamais les anciens, Virgile surtout, ne décrivent avec la fantaisie. Voilà bien la vraie et la meilleure agronomie du temps; la nature telle qu'elle est dans ces campagnes lombardes tant aimées du poëte.

La grâce, le charme, l'élégance, la perfection soute-

nue des *Géorgiques* sont des sujets épuisés. Mais notons bien ceci comme un exemple et un précepte, aujourd'hui surtout qu'au grossier réalisme on oppose souvent un faux mysticisme, des délicatesses puériles à des crudités cyniques, et des croyances affectées à un scepticisme qui ne l'est pas moins : Virgile ne cherche jamais la poésie aux dépens du vrai, nous pourrions dire de la science. Il substitue résolûment la philosophie aux légendes. S'il garde le droit, et c'était comme un devoir, de glaner dans la mythologie officielle, il n'accepte aucune des interprétations merveilleuses données aux faits naturels par la croyance populaire, fussent-elles parfaitement poétiques; il nous enseigne, en maint passage, comment on fait jaillir la poésie de la science elle-même. C'est ainsi qu'en traitant d'un sujet où l'imagination se donne si libre carrière, des moyens de prévoir la température, il accepte, comme la science les accepte encore aujourd'hui, les indications données par les animaux, mais en leur ôtant ce caractère augural, religieux, qu'elles ont dans toutes les poésies primitives. Qui croirait en lisant la description si animée et si charmante des approches d'un orage, étudiées sur les oiseaux et sur les hôtes divers des flots, des forêts et des métairies, que l'auteur ne voit en eux, comme un physicien moderne, que des baromètres naturels? Il nous le dit pourtant lui-même dans ces admirables vers :

« Ce n'est pas que je croie que ces divers animaux « sont doués d'un esprit prophétique, ni que leur pré« voyance puisse rien changer au cours de la nature; « mais lorsque la température de l'air a varié, et que le « souffle des vents l'a condensé ou raréfié, il se fait « alors une différente impression sur les organes de ces

« animaux, causée par les divers mouvements de l'air.
« Voilà ce qui occasionne le chant des oiseaux dans les
« campagnes, l'agitation bruyante des corbeaux et la
« joie des troupeaux dans les prairies. »

Voilà, entre mille, un grand sujet d'admiration et d'émulation que nous a légué l'antiquité. Grecs et Latins, tous les poëtes ont mis en œuvre non pas seulement la légende et l'histoire, mais la science de leur temps. Fausse ou incomplète, peu importe, c'était la science et non pas seulement la tradition ou la fantaisie. La poésie moderne n'est pas encore parvenue à s'emparer de la science, à forcer les vérités rebelles à se revêtir des grâces touchantes et des couleurs qui séduisent. La vraie physique aura-t-elle quelque jour son *de rerum Natura?* Peut-être jamais. On en peut donner une raison, respectable aux savants eux-mêmes, et qui ne tient en quoi que ce soit du dédain ou de l'ignorance reprochés à nos poëtes. Les anciens considéraient la science acquise comme éternellement fixée ; nous savons, nous, que la science est progressive et que le livre de demain fera mentir celui d'aujourd'hui, ou du moins l'effacera. Or, sans s'en rendre compte, la poésie va du côté de ce qui est éternel ; elle est dans son droit et dans son devoir quand elle hésite à s'associer avec des théories éminemment variables puisqu'elles sont perfectibles.

Est-ce par une défiance analogue contre tout ce qui est particulier et local que les poëtes anciens, Virgile surtout, décrivent beaucoup plus rarement que les modernes un paysage déterminé sous son nom et dans ses caractères propres? Homère est plus riche que Virgile ; les Grecs sont plus riches que les Latins en peintures

dont la vérité se reconnaît encore sur les lieux, ou qui du moins fixent le paysage dans ses détails et lui donnent un cadre arrêté. Le champ des *Églogues* se déroule sur tout le territoire de Mantoue ; celui des *Géorgiques*, c'est l'Italie entière avec de fréquents retours à ces bords chéris du Mincio ; ce sera, dans quelques excursions, la Grèce et ses îles ; mais c'est toujours pour la terre de Saturne que chante le poëte, pour cette terre nourricière des riches moissons et des grands hommes. « C'est pour « toi que je célèbre cet art antique et vénéré, et qu'osant « rouvrir les sources sacrées, je chante dans les pays « romains sur le même mode que le poëte d'Ascra. »

Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
Magna virum ; tibi res antiquæ laudis et artis
Ingredior ; sanctos ausus recludere fontes,
Ascræumque cano Romana per oppida carmen.

Mais Virgile possède en propre une source de poésie où n'a jamais puisé le didactique et sacerdotal Hésiode, un sentiment presque inconnu à toute l'antiquité hellénique. Il n'aime pas seulement la campagne féconde et nourricière, la mer ouverte aux vaisseaux innombrables, les vallées peuplées de riches troupeaux ; il aime aussi la nature à la façon rêveuse et contemplative des modernes. Il s'élance vers elle d'un essor tout religieux et comme y cherchant le principe mystérieux des choses :

O ubi campi,
Sperchiusque et virginibus bacchata Lacænis
Taygeta ! O qui me gelidis in vallibus Hæmi
Sistat et ingenti ramorum protegat umbra !
Felix qui potuit rerum cognoscere causas !

« Que ne suis-je au milieu des campagnes, au bord

« du Sperchius, sur le Taygète, foulé par les danses « des filles de Sparte! Oh! qui m'emportera dans les « fraîches vallées de l'Hémus, à l'ombre des grandes « forêts! Heureux qui peut pénétrer le principe des « choses? »

Ce vers célèbre, placé ainsi à la suite d'une apostrophe au monde champêtre, aux ombrages des bois sacrés, appartient évidemment à l'ordre d'impressions tout moderne, ou très-antérieur à la poésie classique, qui se rattache au sentiment de l'infini dans la nature, à celui qui a reçu parmi nous sa forme la plus éclatante dans les *Harmonies* de Lamartine et qui nous apparaît si souvent dans les épopées sanscrites. Virgile est le seul des anciens à qui l'on puisse appliquer, dans le sens noble et religieux du mot, l'épithète de rêveur. La même tendresse profonde, et non sans mélancolie, qu'il apporte le premier dans la peinture des passions, il l'introduit dans la description de la nature; il a senti le premier ce qu'il y a d'infini dans les vœux et de borné dans la puissance de l'âme humaine.

C'est à notre temps plus qu'au moyen âge de revendiquer Virgile comme initiateur et précurseur. Ces lueurs de l'âme moderne qu'on entrevoit chez lui sont moins une aube qu'un crépuscule. Elles ont plus d'affinités avec notre société mûre qu'avec le christianisme naissant. Si l'auteur du sixième livre de l'*Énéide* donne la main à Dante, celui des *Géorgiques* et des *Eglogues*, le chantre des amours de Didon touche par bien des points à Racine, à Lamartine, à nos élégiaques. Quoique Dante n'ait pas été le seul des grands esprits du moyen âge à vénérer dans Virgile une sorte de prophète de l'Église nouvelle, c'est lui qui a donné la consécration à cette idée. Elle

est juste si l'on relie Virgile à notre temps plutôt qu'à l'Église des apôtres et des pères, et de Dante lui-même. Le véritable lien de Dante avec Virgile, c'est la religion politique, le culte de César et du Saint-Empire romain. Rien de ce qui nous rapproche nous-mêmes du poëte d'Auguste ne pouvait le désigner à Dante comme son guide nécessaire à travers les divines régions de la poésie. Si la douceur et la tendre humanité du *Cygne de Mantoue* sont déjà chrétiennes, Virgile, par sa mélancolie, par le pittoresque de ses descriptions, par le désir d'exactitude et l'espèce de réalisme scientifique qui se montre dans les *Géorgiques*, Virgile poëte de la nature est le frère aîné, l'initiateur des maîtres contemporains.

On n'a pas assez remarqué chez les anciens ces rapports étroits de la poésie avec la science de la nature qui s'étaient si fort relâchés dans l'ascétisme du moyen âge et dans le faux idéalisme de notre période classique. Aujourd'hui que nous tendons à renouer la vieille association de la poésie et de la science, nous sommes mieux placés pour goûter à ce point de vue non-seulement les chantres primitifs, mais aussi les poëtes de la seconde antiquité. L'idée banale que la poésie vit de fictions est un blasphème aux yeux des vrais poëtes de tous les temps; elle eût fait horreur aux Homérides et à Virgile lui-même. En face de la nature, les poëtes de l'antiquité cherchaient l'exactitude pittoresque et scientifique avec autant de soin que nos modernes classiques semblent en mettre à la fuir. La physique des poëtes grecs et latins est fausse, sans doute; mais c'était la physique de leur siècle et ils ne se croyaient pas permis de l'ignorer ou de l'accommoder aux agréments de leurs peintures. Ils tenaient à être savants, afin d'être vrais Le don de bien

parler des choses s'unissait dans leur esprit à celui de les bien savoir. Nous tenons pour certain qu'à leurs autres mérites plus relevés, les *Géorgiques* joignaient celui d'être la vérité agronomique de leur temps. C'est là un titre dont se souciaient fort peu le P. Vanière, Saint-Lambert, Delille et tous les soi-disant rustiques antérieurs à nous.

Virgile pousse très-loin ce mérite d'exactitude didactique et pittoresque; au besoin il admet les détails qui rebutaient la délicatesse de nos classiques du dix-septième siècle. Mais sous ce double rapport de la vérité d'observations et du relief de la peinture, il est bien loin de l'énergique Lucrèce; un puissant réaliste celui-là, qui réussit à faire voir et toucher les choses les plus vagues, les idées les moins saisissables, et qui sait rendre poétiques les objets les plus répugnants.

Comparez la description de l'épizootie des Alpes Juliennes au troisième livre des *Géorgiques*, avec le tableau de la peste d'Athènes qui termine le *de rerum Natura*. Virgile sans doute veut être vrai et donner des conseils pratiques à l'homme des champs, mais le souci de l'élégance et de la belle mise en scène dominent évidemment chez lui l'exactitude de l'historien et du savant. Lucrèce est tellement précis, que les médecins de nos jours peuvent s'y renseigner encore sur la nature du mal qu'il décrit. Que cera-ce des peintres et des sculpteurs? Jamais la personne humaine dans ses crises morbides n'a été rendue aussi visible et n'a aussi sympathiquement ému le spectateur que dans ce merveilleux récit. La science n'y fait aucune concession à la poésie, et la poésie n'y fléchit pas un instant. Tout est vrai, tout est pittoresque et tout est dit noblement. En face de ce

morceau, le réalisme le plus extrême a gain de cause en soutenant que la morgue et l'hôpital n'offrent rien qui n'ait droit de cité dans la poésie. Mais quel réaliste moderne réussira comme Lucrèce à maintenir la mesure, la haute raison et le goût dans la peinture de l'horrible? Comment luttera notre langage scientifique avec le latin dans la narration colorée, passionnée d'une scène semblable où l'agonie du corps humain se détache en relief sur la peinture d'une grande convulsion sociale.

L'art de Virgile nous présente la nature sous un aspect moins pittoresque, moins pathétique, moins saisissant que celui de Lucrèce; ses tableaux s'incrustent moins profondément dans l'âme et dans le regard. Quelle en est la cause? Ce n'est certes point infériorité, c'est diversité absolue de génie et de sentiment; c'est surtout différence de religion et de philosophie. Lucrèce a plus de la vigueur native et d'une sorte de réalisme propre au tempérament latin; Virgile a plus de l'élégance, de la douceur ioniennes; avec les Grecs il poursuit avant tout la beauté, comme étant la vérité suprême. Lucrèce cherche avant tout le vrai; c'est dans le rapport exact de la poésie avec la nature intime des choses qu'il nous montre la beauté. Virgile est un peintre de l'idéal, plus délicat et moins franc que les artistes grecs. Lucrèce vise au réel, il veut exprimer la vie et le mouvement plutôt que la ligne abstraite et le contour immobile. Mais, entre les deux poëtes, il y a surtout contradiction, séparation religieuse. Toute poésie, qu'elle le sache ou qu'elle l'ignore, n'est que l'enveloppe, le rayonnement, la fleur vivante d'une philosophie. Lucrèce n'est pas de la religion de Virgile.

Virgile, si imbu qu'il soit des philosophes de son temps, est le poëte des traditions, aussi bien que le poëte

de l'idéal; il est religieux et par tempérament et de parti pris. Lucrèce est un poëte de la libre pensée, de l'observation indépendante, de l'innovation. Malgré son désir d'être vrai, utile, d'enseigner un art positif, l'auteur des *Géorgiques* parle souvent de la nature selon la tradition, c'est-à-dire selon la convention. Il fait encore de la mythologie là où Lucrèce essaye déjà de faire de la science. Ne nous en plaignons pas trop, gens du dix-neuvième siècle, car nous devons à ce respect des préjugés religieux les plus charmants épisodes et les plus vivants du poëme.

Le livre *de rerum Natura* se ferme sur les terribles réalités de la peste d'Athènes : par quelle intention du poëte? Nous ne le savons pas; mais quelle tristesse sans espérance dans l'impression qui nous est laissée! L'histoire du pasteur Aristée et de la renaissance des abeilles, le mythe de Protée, celui d'Orphée et d'Eurydice terminent les *Géorgiques*. On se demande aussi quel a été le but de l'auteur quand il a voulu clore son enseignement par ce récit; faut-il y chercher un symbole de ses doctrines personnelles, de ses idées sur la nature? Il est difficile d'en extraire rien de concluant à ce sujet; mais, dans tous les cas, le poëme s'arrête sur une idée de rénovation et de vie, un nouvel essaim d'abeilles est sorti des flancs des troupeaux immolés, les ruches vont se remplir de miel, l'oreille entend bourdonner les divines ouvrières, l'œil les voit s'amasser en grappes sur les arbres voisins :

Jamque arbore summa
Confluere et lentis uvam demittere ramis.

Interprétée par les mythologies, ou par la doctrine de

l'idéal, la création sera toujours plus souriante, plus consolante que dans le sombre épicurisme de Lucrèce et le matérialisme de tous les âges. Mais la réalité, nous dira-t-on, et la science? Combien ne sont-elles pas défigurées par la religion et par l'idéalisme! Au fond, ce qu'il y a de plus vrai dans la nature, c'est ce qu'il y a de plus beau : c'est l'éternel, c'est l'absolu, c'est l'idéal en un mot qui reste supérieur à toutes les manifestations passagères de la vie, et qui les engendre toutes. Le mieux compris des peintres de la nature, le plus goûté dans les âges les plus divers, sera toujours celui qui subordonne la réalité à l'idéal, la science au sentiment, l'exactitude à l'élégance, l'énergie à la grâce. Virgile poursuit dans la nature sa beauté, sa signification idéale; Lucrèce la creuse pour en déterminer la science. La physique de Lucrèce s'est évanouie, les fables de Virgile ont survécu. L'incomparable puissance de style du disciple d'Épicure, le sentiment si profond de la vie universelle et de l'intime énergie des choses, le haut relief et l'éclatante couleur de ses expressions n'ont pu parvenir à le populariser. Il ne saurait franchir le cercle des penseurs sérieux et tristes. Le pieux Virgile s'est introduit dans toutes les communions religieuses; sa mythologie n'a pas rebuté la théologie de Dante. Il a exprimé de la nature l'idée divine et la beauté, non pas la force intrinsèque et la vie fatale; par là sans doute, il est moins dans la science, mais il est plus dans la poésie. Le tableau qu'il nous présente des choses est moins réel, ses paysages sont moins dramatiques; mais ils retiennent plus longtemps les regards et les âmes par cette indéfinissable puissance qu'ils ont reçue de l'instinct religieux et du sentiment de l'idéal.

III

A mesure que la poésie s'éloigne des sujets religieux et des conceptions philosophiques, le sentiment de la Nature s'amoindrit chez elle. Toute véritable épopée comporte quelques vues générales sur la création, un certain système de la nature et la faculté de la peindre sous ses plus larges aspects. Du poëte épique à l'élégiaque, cette faculté se conserve, et se développe quand l'élégie est une méditation. En descendant des rêveries de l'âme à la mélancolie des sens, du songeur au voluptueux, le sentiment de la Nature s'atténue et n'est plus guère autre chose que l'instinct du pittoresque et de la couleur. Quand prédomine l'ingénieux caprice, le goût des rapprochements piquants et superficiels, l'esprit proprement dit, la poésie de la nature est bien mal comprise, encore plus mal exprimée, si toutefois elle existe encore. Rien de moins sensible à la nature que ce qu'on appelle en France un homme d'esprit. Les exemples surabondent dans notre littérature des deux derniers siècles, depuis nos rimeurs philosophes jusqu'à nos chansonniers grivois.

Les poëtes anciens, les Latins eux-mêmes, en vertu de l'art inné chez eux et par ce don exquis de la couleur et du contour, restaient forcément en communion perpétuelle avec la nature, au moins pour les impressions délicates que des sens aiguisés reçoivent d'une riche contrée et d'un climat délicieux. Horace est en vain séparé du pieux Virgile par son scepticisme et par la distance qui va de l'épopée à la chanson; il est trop poëte, quoique homme d'esprit et railleur, pour n'être

pas attiré et séduit quelquefois par le paysage. Il ne s'attarde guère à décrire les sites, il en saisit tout juste les lignes les plus rapprochées qui peuvent servir de cadre à une élégante causerie, au festin d'un groupe d'amis, à une scène de volupté. Il y cueille au passage les fleurs dont il a besoin pour festonner les coupes et parer de guirlandes la chambre et la couche de Lydie. La nature n'est rien de plus pour lui que la campagne, c'est-à-dire une villa suburbaine, asile d'une heureuse oisiveté embellie par l'étude, des plaisirs sans passion, de l'élégance sans faste, de cette médiocrité dorée que loue en toute chose sa philosophie épicurienne.

« Ce petit coin de terre me sourit plus que tout le « reste du monde, le miel n'y cède point à celui de « l'Hymette, les olives le disputent à celles de Vénafre.

« Le printemps y est long, Jupiter y donne de tièdes « hivers, et l'Aulon, chère colline favorisée du riche « Bacchus, n'est point jalouse des raisins de Falerne. »

Le printemps, les charmes qu'il répand sur le paysage, et la gaieté qu'il apporte au cœur, la vie plus douce et les amours plus faciles quand l'hiver a chassé les noirs frimas, voilà le tableau ou plutôt l'allusion qui revient le plus souvent dans les odes du poëte de la cour d'Auguste. C'est aussi la note familière à nos troubadours provençaux, presque la seule qu'ils empruntent aux harmonies des champs pour réjouir et attendrir les châtelaines dans les sombres manoirs où l'hiver les tient renfermées. Le printemps vient tout exprès pour inviter des amis aux soupers en plein air, égayés de causeries et de chansons.

« Voici les compagnes du printemps, les brises qui « pacifient la mer et gonflent les voiles des vaisseaux.

« Les prés ne sont plus durcis par la gelée, les fleuves,
« que la neige ne grossit plus, ont cessé de gronder.—
« Sur le gazon plus tendre, les pasteurs de nos grasses
« brebis jouent sur le chalumeau des airs qui char-
« ment le dieu protecteur des troupeaux, le dieu qui
« chérit les sombres collines de l'Arcadie.

« La chaude saison ramène la soif, ô Virgile!... Il
« est doux de déraisonner dans l'occasion. »

La campagne, une solitude ornée, dans la saison des fleurs, quel asile plus engageant et plus doux pour les charmantes folies? On chante, on aime, on cause mieux sous des ombrages tièdes et parfumés, sous le couvert de la treille, comme diraient nos chansonniers.

Horace ennoblit ce canevas vulgaire par la perfection des broderies; son épicurisme est rehaussé par les accents d'une sensibilité plus profonde et d'une plus haute philosophie; la coupe où il boit est enrichie de pierres précieuses et ciselée avec toute la délicatesse de l'art grec. Mais à cette coupe il ne demande rien de plus que nos joyeux rimeurs à leur verre de cabaret, rien de plus à la nature qui l'entoure et aux collines de Tibur, qu'un membre du Caveau moderne aux bosquets de Meudon. Le soleil, le printemps, les fleurs, tout le paysage ne sont rien pour lui que d'aimables auxiliaires de la volupté.

Tel est sans aucune nuance particulière le sentiment que reçoivent du monde extérieur les grands élégiaques latins, Catulle, Tibulle et Properce. Chez eux l'art est moins parfait que celui d'Horace, l'inspiration aussi gracieuse, la philosophie aussi peu élevée. De temps en temps apparaît dans les détails rustiques le vieil esprit agricole de la race romaine, et le goût des champs par-

ticuliers à ce peuple qui prenait ses généraux à la charrue. Horace lui-même n'est pas tellement poëte de cour et chantre voluptueux de la vie élégante des lettrés d'Auguste, qu'il ne donne quelques minutes au jardinage dans sa villa de Tibur; ses mains ont touché la serpe et peut-être la bêche en se reposant de la lyre. Catulle adresse plusieurs pièces au dieu des jardins qui défend des maraudeurs les petits vergers et le champ du pauvre.

« Le petit champ que tu vois à ta gauche, la mai-
« sonnette de mon-maître et le jardin du pauvre, je les
« protége contre les méchants voleurs. »

Tibulle laisse entrevoir le vieux colon sabin à l'arrière-plan de ses peintures amoureuses.

« Ma maîtresse habite les champs à Corintus; il
« aurait un cœur de fer celui qui resterait à la ville.
« Vénus elle-même vient d'émigrer à la campagne et
« l'Amour apprend le langage rustique des laboureurs.
« Là, sous les yeux de la belle enfant, avec quelle ardeur
« je travaillerais la terre avec le pesant hoyau! »

Mais ce n'est pas dans cette austère condition que l'aimable groupe des érotiques latins va s'abriter par moment dans les villas voisines de Rome. La campagne pour les citadins, ce n'est pas le travail, c'est le loisir; c'est une scène plus riante et plus lumineuse pour leurs plaisirs attristés par le sombre hiver. La décoration est splendide, mais les acteurs ne perdent pas leur temps à la contempler comme nous le ferions peut-être. Il sont là pour vivre et non pour rêver. Ils y cherchent la campagne et non pas la nature telle que nous l'entendons; car la nature n'existe poétiquement qu'à la condition d'être divinisée ou du moins traversée par l'idée de

Dieu, et douée d'une âme qui nous parle et qui nous entende. La mythologie antique retirait l'âme à la nature en la peuplant de divinités tout humaines. Quand les dieux apparaissent dans les paysages des élégies païennes, c'est comme l'homme lui-même avec une vie propre et sans communications avec celle des êtres qui les entourent, c'est comme ornements et non pas comme éléments des choses. Ils n'y tiennent pas plus de place, ils n'y répandent pas plus d'animation que les blanches statues dont les jardins et les bosquets sont ornés par le sculpteur. Ils rayonnent dans la lumière, ils ne marchent pas. L'homme seul est agissant à travers cette nature et parmi ces dieux immobiles; lui seul est le véritable objet de sa religion et par conséquent de sa poésie. Il a retiré du divin univers la vie et la pensée pour les concentrer en lui seul. La nature à ses yeux n'a plus en propre que la forme; il ne lui demande que la beauté, il n'use d'elle que pour le plaisir.

Les *Métamorphoses* d'Ovide, dont l'ensemble comportait toute une cosmogonie, toute une histoire des dieux depuis l'origine des choses jusqu'à l'apothéose de Rome et de César, font-elles exception à cette loi? le sentiment de la Nature s'y montre-t-il plus profond et plus religieux? Le sujet semblait le commander. Le choix seul n'indique-t-il pas chez le poëte une tendance à de plus hautes conceptions sur le monde extérieur à l'homme? Dans tous ses autres écrits, Ovide ne dépasse pas l'horizon des élégiaques; dans ses *Métamorphoses*, il tente de s'élever jusqu'au sérieux naturalisme; mais il retombe bien vite à la simple chronique de l'Olympe, à une sorte de mythologie pittoresque. Ne lui demandez pas le tableau des grandes évolutions de la puissance

créatrice, des innombrables avatars du dieu-monde comme nous les présentaient les métamorphoses indiennes. Il est resté bien au-dessous de Lucrèce et de Virgile dans le sentiment religieux de la Nature; il ne possède pas comme eux cette sympathie qui unit l'âme du poëte à tout ce qui a le don ou la simple apparence de la vie. Les *Métamorphoses* méritent cependant qu'on s'y arrête comme à un document considérable des idées latines sur les rapports de la divinité avec l'ensemble des choses visibles et de l'âme humaine avec le vivant univers. Le moyen âge citait Ovide avec respect, sans doute à cause de la vague ressemblance de son récit de la création et du déluge avec les traditions de la Genèse. Il est certain que le début du poëme ne manque pas de grandeur et d'une certaine inspiration religieuse mêlée d'une noble inquiétude scientifique. Mais toutes les légendes qui le suivent ne sont rien de plus qu'un agréable roman d'aventures; aucun des mythes profonds renfermés dans cette histoire des Olympiens n'est creusé, n'est entr'ouvert, n'est même soupçonné. Dans la Rome d'Ovide le sens métaphysique et cosmogonique des fables païennes était perdu, si jamais on l'avait possédé. La religion des Romains fut surtout une religion politique; leurs véritables dieux, c'étaient leurs institutions civiles. Dans leur cosmogonie l'engendrement de l'univers a pour fin la grandeur de Rome. En bon citoyen romain et en bon courtisan d'un despote, Ovide conclut ses métamorphoses, ses apothéoses, sa généalogie des dieux par l'apothéose de César et la glorification d'Auguste. C'est évidemment la seule partie de son œuvre que le poëte ait traitée avec une prétention religieuse. Toutes les métamorphoses qui précèdent

celle de César changé en astre et devenu dieu ne sont évidemment pour le poëte qu'un tissu de fables destiné à servir de canevas à de poétiques broderies. Il n'y reste de sérieux et de profond que les grandes lignes traditionnelles forcément conservées. Quand parfois Ovide est religieux, symbolique, quand il raconte sa fable de manière à nous laisser croire qu'il en pénètre le sens et l'origine dans la nature des choses, quand il exprime une idée essentielle aux religions et au sentiment de la Nature, c'est involontairement et par hasard, c'est qu'il demeure à son insu l'écho fidèle d'une tradition.

A mesure que le paganisme hellénique accomplit son évolution et que le culte des dieux de la nature s'efface devant celui de l'homme divinisé, le vrai sentiment du paysage et le don de peindre le monde extérieur s'effacent dans la poésie. Chez les Latins devait disparaître plus complétement que chez les Grecs la trace de l'origine naturaliste des divinités antiques. L'adoration de la cité et la transformation des dieux cosmiques en dieux politiques aboutit à Rome au terme le plus extrême de l'anthropomorphisme, à la plus vile, à la plus abrutissante des idolâtries. Des hommes furent proclamés dieux, à peine ensevelis; les Césars furent adorés en face et de leur vivant. S'il était vrai, selon la doctrine d'Evhémère, que les habitants de l'Olympe ne fussent que d'anciens rois et d'anciens héros et non pas des puissances et des éléments physiques, originaires sous leurs noms divins des premières stations de la race aryenne et revêtus par les Grecs de la forme humaine, si les dieux émanaient de l'histoire et non pas de la nature, ils sortaient au moins du fond mystérieux des âges; ils apparaissaient encore sur la limite des temps génésiaques et des temps héroïques;

on pouvait leur attribuer encore une part dans l'achèvement de la création; ils retenaient enfin un semblant de divinité. Mais ce César qu'on avait vu la veille se gorger de vins et de sang, qu'on avait frappé, ou qui s'était frappé lui-même du poignard, quel encens osait-on lui offrir, et quelle étrange religion que celle où son culte trouvait place!

La poésie qui correspond à cette phase hideuse du paganisme a perdu toute notion du divin, toute sympathie pour le monde extérieur à l'homme. L'art de peindre s'évanouit avec les dernières traces des religions de la nature.

Le seul poëte éminent de cette époque, où l'homme s'est franchement substitué à Dieu en adorant ses Césars, Lucain est remarquable entre tous les poëtes antiques par l'absence complète du pittoresque et de la couleur. Tout disparaît à ses yeux devant la personnalité humaine, devenue assez haute chez les grands Romains pour éclipser les Olympiens dans la poésie. Le monde moral avait mérité un moment d'éclipser tout à fait le monde visible. Mais l'orgueil héroïque du citoyen de Rome, à force de monter et de s'égaler aux dieux, était mort de ses propres excès. Les fils de Caton et de Brutus, le poëte même qui écrivait ce vers :

Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni,

ne protestaient pas contre la divinité de Claude et de Néron. *La Pharsale* est le seul exemple d'une épopée sans intervention divine, sans description des choses naturelles. Le ciel et la terre en sont pareillement absents; tous ces combats se passent sur le terrain abstrait de la

politique, dans le monde de la cité, je ne sais trop si je dois dire dans le monde de l'âme.

En étudiant Lucain dans son style, comme dans l'ensemble de sa composition, on n'aperçoit chez lui nulle trace de l'imagination pittoresque. Jamais un trait qui parle aux yeux. Deux descriptions, celle de l'Apennin au second livre, celle de la Thessalie au sixième, occupent un grand nombre de vers, et pas un seul vers ne fait tableau. Le peintre et le sculpteur y chercheraient en vain une de ces épithètes qui font la moitié de leur œuvre, et comme les poëtes grecs leur en fournissent à chaque phrase.

Les Latins plus que les Grecs ont formé l'imagination de nos classiques du dix-septième siècle. Corneille relève trop souvent de Lucain. Notre littérature des deux siècles derniers n'est pas moins inhabile à peindre que l'auteur de *la Pharsale*. Elle se renferme aussi exclusivement que lui dans la description du monde moral; mais là elle l'emporte sur Lucain de toute la supériorité de l'âme chevaleresque et chrétienne sur celle des Romains de l'empire et même de la république. Corneille, aussi abstrait que Lucain dans son style, et par moment aussi emphatique, est autrement vrai, noble et profond dans la peinture des sentiments. Mais quelle que soit la haute valeur morale de notre littérature classique, prise dans son ensemble, elle exclut trop la nature visible, le monde extra-humain, tout le domaine de l'imagination, pour constituer une véritable poésie, pour être rien de plus qu'une éloquente et sublime prose.

Les Latins nous avaient donné les premiers modèles de cette poésie devenue de la prose. Cette transformation s'opère à mesure que l'esprit de l'homme perd la notion

du divin dans la Nature, ne regarde plus l'univers qu'avec des sens émoussés et se replie sur lui-même. C'est un symptôme de la vieillesse des religions et des races. Avec le paganisme des Latins, la dernière trace des religions de la Nature expirait dans la poésie entre les mains de Virgile et des poëtes du siècle d'Auguste. Pour voir poindre une poésie nouvelle avec un nouveau sentiment de la Nature, il fallait attendre le christianisme et l'avénement des barbares. La grande tribu germanique, plus récemment sortie de l'Orient et du berceau commun de la famille aryenne, apportait à l'Europe latine un nouveau ferment d'imagination, aussi bien que de vie morale.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

CHAPITRE I

TEMPS PRIMITIFS. LA PAROLE. .

CHAPITRE II

PÉRIODE ORIENTALE. L'ARCHITECTURE.

CHAPITRE III

PÉRIODE HELLÉNIQUE. LA STATUAIRE.

CHAPITRE IV

PÉRIODE CHRÉTIENNE. LA PEINTURE.

CHAPITRE V

TEMPS PRÉSENT. LA MUSIQUE.

PREMIÈRE PARTIE

L'ORIENT

—

LIVRE PREMIER

L'INDE

CHAPITRE I

LES ARTS AU SEIN DU PANTHÉISME.

CHAPITRE II

LA POÉSIE DES VÉDAS.

CHAPITRE III

LES ÉPOPÉES DE L'INDE, LES DIEUX DANS LE MAHA-BHARATA ET LE RAMAYANA.

CHAPITRE IV

L'HOMME ET TOUT CE QUI EST HUMAIN DANS LES ÉPOPÉES DE L'INDE.

CHAPITRE V

LA POÉSIE DRAMATIQUE DE L'INDE.

CHAPITRE VI

POEMES DE GENRE CORRESPONDANTS A NOS POEMES DESCRIPTIFS. LE RITOU-SANHARA. LE MEGHA-DOUTA.

LIVRE DEUXIÈME

L'ÉGYPTE. LES LIVRES HÉBRAIQUES. LES NATIONS DE L'ANCIEN ORIENT DONT LA POÉSIE EST INCONNUE

CHAPITRE I

L'ÉGYPTE.

CHAPITRE II

LES LIVRES HÉBRAÏQUES.

CHAPITRE III

LES NATIONS DE L'ANCIEN ORIENT DONT LA POÉSIE EST INCONNUE.

LIVRE TROISIÈME

LES ÉPOPÉES DE L'ORIENT MODERNE. DE LA POÉSIE MUSULMANE. LA CHINE

CHAPITRE I

ÉPOPÉES DE L'ORIENT MODERNE. DE LA POÉSIE MUSULMANE.

CHAPITRE II

LA CHINE. LES POETES CLASSIQUES DE LA CHINE.

SECONDE PARTIE

LE MONDE HELLÉNIQUE

—

LIVRE PREMIER

LA GRÈCE

CHAPITRE I

DU RÔLE DE LA GRÈCE DANS L'HISTOIRE DU SENTIMENT DE LA NATURE.

CHAPITRE II

DE L'ART GREC EN GÉNÉRAL. LA STATUAIRE.

CHAPITRE III

HOMÈRE.

CHAPITRE IV

DE LA POÉSIE GRECQUE AUTOUR D'HOMÈRE.

CHAPITRE V

ESPRIT DE LA RÉVOLUTION FAITE DANS LA POÉSIE PAR HOMÈRE ET LE GÉNIE GREC.



LIVRE SECOND

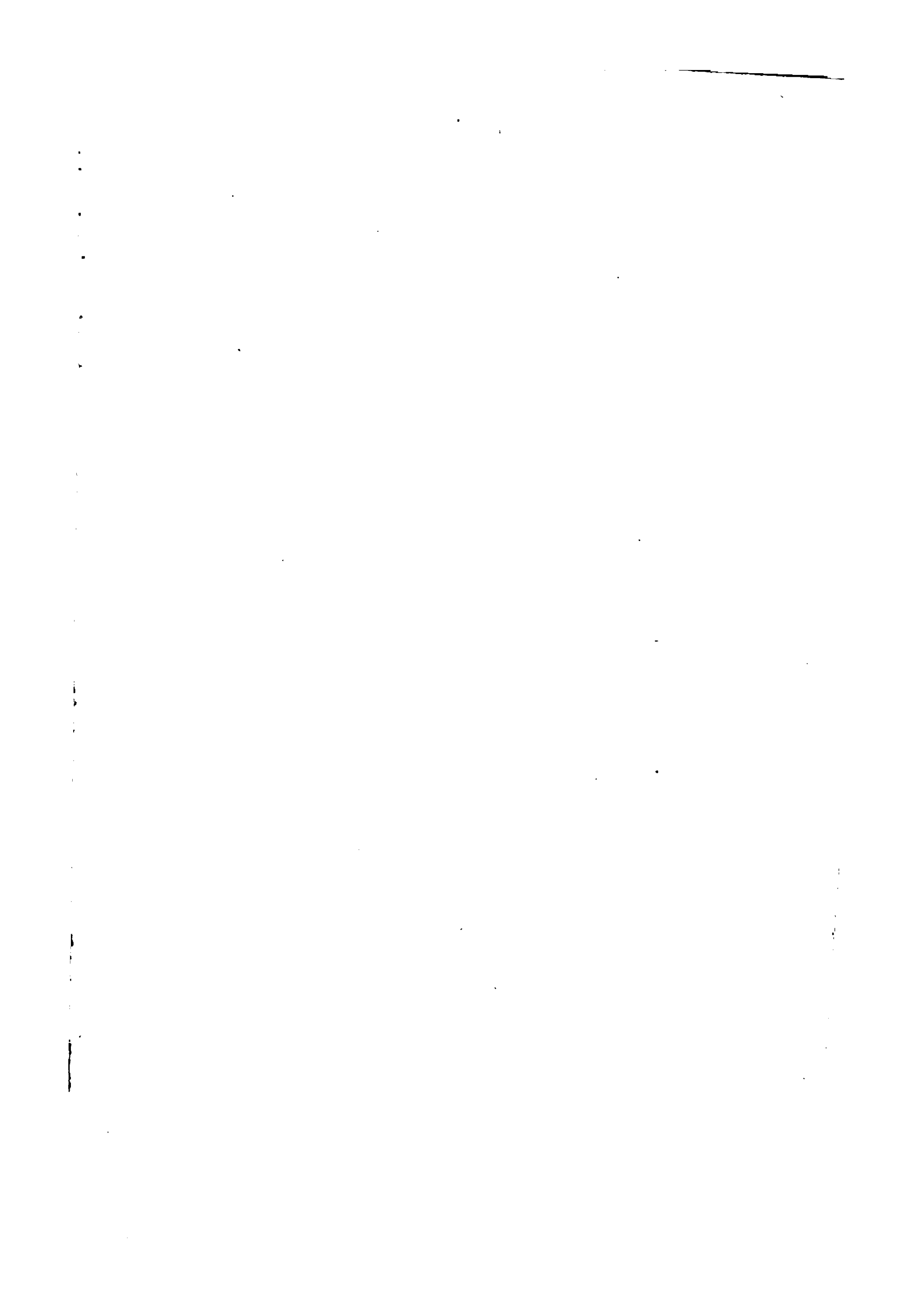
LA POÉSIE LATINE

CHAPITRE UNIQUE

DU PAYSAGE CHEZ LES POETES LATINS.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. Imprimerie de P.-A. BOURDIER ET Cᵉ, rue des Poitevins, 6.



250.- ach/Kous/1/67
nla/fiek Rei.



